

سيمائية الصورة البصرية

في قصص الأطفال الإستراتيجية والتقنيك



الدكتور
محمود خليف الحياني

سيمائية الصورة البصرية

في قصص الأطفال الإستراتيجية والتقنيك

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(2015/11/5673)

الحبائي، محمود خليل
سيميائية الصورة البصرية في قصص الأطفال الاستراتيجية والتكنيك / محمود خليل
الحبائي: عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع 2016
() ص

ر. ا. : (2015/11/5673)

الوصفات: القصص العربية / / ادب الأطفال / / النقد الادبي
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعتبر هذا المصنف عن رأي دائرة
المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

Copyright ©
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-213-5

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي
طريقة إلكترونية، ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل أو خلاف ذلك إلا بموافقة على
هذا مكتوبة مقدماً.



دار غيداء للنشر والتوزيع

عمان - عمان
+962 7 95667
E-mail: darghida

سيمائية الصورة البصرية

في قصص الأطفال الإستراتيجية والتكنيك

الدكتور

محمود خليف الحياني

الطبعة الأولى

2017 م - 1438 هـ

الإهداء

إلى شغف طفولتي وحبّي للحياة

زوجتي

وإلى براعم الطفولة الدائمة أولادي:

مصطفى

ويمنى

ورزان

أهدي هذا الكتاب.

الفهرس

| | |
|----|---------------------------------|
| 9 | المقدمة |
| 13 | التمهيد |
| 13 | المبحث الأول: أدب الأطفال |
| 13 | أدب الأطفال اصطلاحا |
| 14 | أدب الأطفال سريرة تاريخية |
| 17 | قصص الأطفال بداية وتطور |

الفصل الأول

بنية قصص الأطفال الإستراتيجية والتكنيك

| | |
|----|--|
| 31 | مدخل |
| 33 | المبحث الأول: بنية الإستراتيجية في قصة الطفل وتطورها |
| 34 | معايير قصص الأطفال |
| 35 | انواع قصص الأطفال |
| 40 | عناصر قصص الأطفال |
| 46 | أهداف قصص |
| 48 | المبحث الثاني: التكنيك الصوري |
| 48 | القصص المصورة التكوين والعملة |
| 51 | هيمنة القصص المصورة |

الفصل الثاني

إستراتيجية الأيقونة وسيميائية التواصل

| | |
|----|------------------------------|
| 57 | مدخل: الصورة والأيقونة |
|----|------------------------------|

| | |
|--|-----|
| المبحث الأول: سيميائية الملفوظات الأيقونة عبر أوجه الشبه والاختلاف | 60 |
| المبحث الثاني: الاسنن البصرية | 65 |
| المبحث الثالث: ايدولوجية الأيقونة | 80 |
| المبحث الرابع: إستراتيجية الأيقونة | 91 |
| الخاتمة | 105 |
| المصادر والمراجع | 109 |

المقدمة

إنَّ اختيار موضوع عنوان هذه المقاربة قبل كل شيء هو نتيجة طبيعية في الوقت الحاضر، فالصورة في قصص الأطفال المصوّرة لم تعد تنطوي على البراءة والتلقائية والاعتباطية التي كنا نراها في القصص القديمة.

إذ حاولت قصص الأطفال المصوّرة في الوقت الحاضر أن تتجاوز الغاية التوضيحية والتشويقية والجمالية عن طريق البحث عن البعد السيميائي في جوانبها المنظورة، فالصورة في الأطروحة السيميائية تحولت إلى أيقونة سيميائية تعمل على أساس علاقة الدال والمدلول الذي له سنن أو مرجعيات ثقافية والتي شكلت للطفل والباحثين في عالم الطفولة في جميع جوانبه النفسية والسلوكية والجمالية دلالات يمكن أن تحظى باعتراف القارئ على أمر تنشئة الطفل وتربيته.

ومع بداية القرن العشرين أخذت البحوث والدراسات في مجال صور وأيقونة الأطفال تكشف أشياء مهمة في الجوانب الفنية والجمالية والتربوية والسيكولوجية في رسوم الأطفال وفي القصص المصوّرة، إذ عدّت تعبيرات صادقة عن رغبات الطفل وحاجاته ومرآة تعكس قيمه واتجاهاته آزاء مختلف الأشياء والمواقف، ولقد تجلّى في هذه الصور شكلاً من أشكال التواصل. فهي بمثابة رسائل موجهة إلى الأطفال يمكن أن تحقق أهداف وغايات كثيرة.

ولخصوصية مقاربة قصص الأطفال وأيقوناتهما التي تداخل وتشابك فيها السيكلوجي والجمالي والتربوي، والفني ومحاولة كل علم من العلوم الإنسانية الحديثة العمل على اخضاع معطيات قصص الأطفال ومضامينها لمشروعية ومنهجية وخصوصية أهدافها العلمية. وبلورت الأيقونة هذه المعطيات واستثمرت السيرورة التواصلية أو الإبلاغية لهذه القصص على أساس الكشف عن مكبوتات وحاجات ورغبات الأطفال، فإن سيرورة السيميائية قاربت أيقونات قصص الأطفال المصوّرة على أساس أنها لا يمكن أن تكون السيرورة الإبلاغية تستند إلى سنن خالية من كل دلالة وهو ما حاولت العلوم

الانسانية ولاسيما علم النفس ومدارسه التأكيد عليه عن طريق العلاقة الموضوعية والعلمية مع المثير والاستجابة التي قاربتها هذه المدارس على أنها خالية من معنى، فالمثير والاستجابة التي وجدتها السيميائية في أيقونات قصص الأطفال عدتها علامة لها علاقة ثقافية ودلالية تحول الفعل والاستجابة عند الطفل من حالته الخام إلى محتاله الثقافية التي تلغي ميتافيزيقا المرجع بتعبير إيكو وتستعيز عنها بنسخة ثقافية مشتقة.

ولكي نكشف عن المدلولات الثقافية في الأيقونات التي تجسد علاقة جديدة تواصلية قائمة على اعتبارية الدال والمدلول الذي رفصه اصاحب العلامة اللعوي أو اللسانية. وعلى أساس هذه العلاقة الجديدة للأيقونة. فإن قصص الأطفال وبسبب تغييرات الظروف التاريخية والاجتماعية عملت على تغيير وتبديل وتحوير الاستراتيجية والتكنيك في كل مرحلة من المراحل التاريخية، فبحضور الصورة وهيمنتها وتطورها التقني وتحولها إلى لغة أبلغية وتواصلية في قصص الأطفال كونها اللغة التي يمكن أن يفهمها الطفل ؛ لذلك حاولنا أن نقارب هذه الصور أو الأيقونات سيميائيا لكي نكشف عن الإستراتيجية والتكنيك وتطوراتها وآليات العمل المختلفة في قصص الأطفال المصورة.

هذا ما يخص أسباب اختيار الموضوع، أما خطة الكتاب فإنها قائمة على تمهيد وفصلين:

اتخذ التمهيد (أدب الأطفال مصطلحا وتاريخا) الجانب التطويري الذي عالجننا به مصطلح أدب الأطفال وقصص الأطفال تاريخا وتكوينا وتعريفا، ثم تطرقنا إلى السيميائية تاريخا وتكوينا وركزنا على دور الأيقونة السيميائي في التواصل البلاغي والاقناعي.

وعرض الفصل الأول (بنية قصص الأطفال الإستراتيجية والتكنيك) على مباحث تطرقت إلى تطور بنية قصص الأطفال ومعاييرها وأنواعها وعناصرها وأهدافها، وتطور الصورة في قصص الأطفال بين التكوين والعولة وهيمنتها على المتخيل القصصي الحديث.

وأشتمل الفصل الثاني (إستراتيجية الأيقونة وسيميائية التواصل) على التفريق بين الأيقونة والصورة ودور سيميائية الملفوظات الأيقونية عبر أوجه الشبه والاختلاف وما

تشكله بعض الجمل او الاوصاف السردية المكانية والرمائية من ملفوظات أيقونية تستحضر الصورة أو البعد الثقافي للصورة، ثم استعرضنا في مباحث هذا الفصل الاسنن البصرية وما تشكله التجربة الحسية البصرية أمام الأيقونة من تجربة تستفر الاحكام السابقة أو المعلومات وموسوعية الطفل المكتسبة من محيط العالم الخارجي، ولكور الاسنن البصرية لا يمكن أن تؤثر على الأطفال إلا على اساس قصدية ايدولوجية ماثوثة في فراغات الأيقونة ومسافاتها الجمالية وألوانها المصورة فإيدولوجيا الصورة لها حضورا فعلا في قصص الأطفال المصورة التي استعانت بإيقونات مؤدجة غير مباشرة متقنة بالجانب الجمالي من الأيقونات التي وظفت عن طريقه استراتيجية تستطيع من خلالها الوصول إلى العاية والأهداف والرغبات والحاجات اللاشعورية عند الطفل لكي تغيير وتبدل موقفه تجاه الحياة والمجتمع.

خطة الكتاب تنتهي بخاتمة توصلنا بها إلى جملة من النتائج التي كانت خلاصة لما تناوله الكتاب،

وانتهينا بقائمة المصادر والمراجع التي استعنا بها.

ولا يفوتني الذكر أن من المصاعب التي واجهتني اثناء بحثي هي صعوبة الوصول الى جميع قصص

الأطفال المصورة التي تم تأليفها في الوطن العربي؛ لذلك كانت شبكة الانترنت المعين المهم الذي ارفدني

بأكثر القصص.

التمهيد

المبحث الأول

أدب الأطفال

1 - أدب الأطفال مصطلحا وتاريخا:

أ - أدب الأطفال اصطلاحا:

يشير أدب الأطفال إشكالية تداولية نقدية في الأدب العربي بكونه نوعا وجسا أدبيا حديث النشأة تمتد جذوره الاصطلاحية إلى العرب. وتسجل جيناته الوراثية بوصفه مفهوما إشكاليا ارتبط في الخطاب النقدي العربي بالأصالة أو المعاصرة، ولعل هذا التحاذب الجنسي أو النوعي وصعه في تداحل وتشابك معرفي مع حقول وأهداف علمية ومعرفية أخرى شكلت هذا الأدب و اردفته بالمعايير و القيم مثل علم النفس والاجتماع والتاريخ الخ.

فمقاربة مصطلح أدب الأطفال تحتاج إلى ممارسة تقويض وتفكيك للمصطلح وكلمة أدب تنماهى مع الطرح العربي الذي شكل مرجعية لتعريفه اختلفت باختلاف العصور فالأدب: التهذيب والخلق والتعليم وجميع المعارف الاجتماعية و الثقافية، و سنن السلوك، والكلام الانشائي البليغ¹، ولكن هذا الانفتاح المفهومي لمصطلح الأدب عمل الخطاب النقدي الحديث على تقنيه في حدود الكلام البليغ والجميل والمؤثر، اذ تبلورت معظم تعاريف الأدب بكونه الكلام الجميل الصادر عن عاطفة والمؤثر في النفوس²، وهناك من التعاريف من وحدوه بـاء لعوي يستعر كل مكاتب اللغة الصونية والتصويرية والإيحائية والدالة في ن سطر إلى متلقي حرة جديدة مفعلة بالحياة³، وبناء

(1) ينظر معهم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل مهندس: 16.

(2) ينظر نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة معي الدين محمد: 19.

(3) ينظر تاريخ أدب العرب، صادق الرافعي: 24، والأدب وفنونه، محمد عناني: 13.

على هذا الاساس فإن الإيحاء والقيم الجمالية والتأثير في المتلقي تختزل أهداف الأدب بصورة عامة في جميع صوره وأشكاله الشعرية والقصصية والمسرحية والروائية والمقالية..الخ، وأن حضور الأدب معية صوره المتنوعة ارتبطت بقدرة المتلقي على التفاعل معه وتلمس قيمه الجمالية والإنسانية، ولكون متلقي الأدب في الوقت الحاضر لا يمكن أن يحتزل في فئة معينة. فإن الاربك الذي يمكن أن يحدثه أدب الأطفال يتجلى في هاجس المقصدية السيوسيوثقافية التي تُمظهرت في الأدب الذي يرتبط بمتلقى معين (فئة عمرية للأطفال)، فالغاية التربوية والجمالية والمعرفية والتهذيبية التي قاربتها المعاجم والقواميس العربية عبر التاريخ تسجل حضورا وغاية مركزية في المحتوى الذي يضمه أدب الأطفال، وبذلك فإن أدب الأطفال قائم على اساس برامجي أو تداولي يتمركز في الغاية و الهدف التربوي والسلوكي على حسب القيم الجمالية التي تشكل حضورا متماهيا مع المحتوى الذي يبحث عن الوضوح والسهولة واليسر في الاسلوب المعبر الذي يتفاعل معه متلقي من فئة الأطفال.

وإذ اردنا ان نعرف أدب الأطفال فإنه "الفن الهادف الحميل واللغة الادبية المعبرة التي توجه للطفل من خلال الكلمة شعرا أو قصة أو مسرحية أو كل ما يدخل في أبوابها من وسائل أدب الطفل"⁽¹⁾.

ب - أدب الأطفال سرورة تاريخية:

لاشك أن أدب الأطفال حديث النشأة ولكن هذا لا يمنع من كون " الاهتمام بالطفولة كان حاضرا منذ بدء الحياة الانسانية لكن الاهتمام باكتشاف الحقائق في هذا المجال على وفق المنهج العلمي لا يزال حديث النشأة "⁽²⁾، إذ إن الامم السابقة عرفت انواعا من الحكى أو الأدب الشعبي الذي يتماهى مع بعض خصائص أدب الأطفال ففي القرون السابقة كان الارتجال والشفاهة الحكائية التي ينقل من خلالها الاباء و الاجداد إلى

(1) قصة الطفل في العراق ، طاهرة داخل طاهر: 19.

(2) ثقافة الأطفال، هادي نعمان: 13.

الإنشاء القيم والعادات والتقليد من خلال القصص و الحكايات التي كانت تتسامر بها العائلة في المساء رافدا معرفيا وتربويا وثقافيا مهم في تشكيل منظومة الاخلاق في القبيلة أو المجتمع القديم، ولقد عرف التراث العربي القديم عناية كبيرة بالأطفال ولعل حكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والسيرة النبوية والمقامات والسير الشعبية الهلالية وعنترة وغيرها⁽¹⁾، تشير إلى حضور مقامي يشد المتلقي من فئة الأطفال والكبار، وتجسد قصص ألف ليلة وليلة العربية مرجعية مهمة لبداية قصص الأطفال التي ظهرت عند الغرب. فبحضورها المؤثر بوصفها مرجعية غرائبية وسحرية شدد متلقي من فئة الاطفال عند الغرب وشكلت باعثا على أن تتطور قصص الأطفال عند العرب بظهورها جنسا ادبيا جديدا مترادفا مع أدب الكبار، ولقد شكلت العلوم الاخرى كعلم النفس والاجتماع ودراسات الفنون الاخرى وأهمها الرسم والفنون السمعية والبصرية مثل الموسيقى والغناء عوامل ساعدت على تطوره وبنائه على اسس علمية قائمة على اهداف تربوية وجمالية تعمل على بناء الطفل وترويج للأفكار الغربية ودسها في الكتب والمجلات والأفلام الموجهة للأطفال اذ كان يتم اغراء الطفل وتفاعله مع المطبوع القصصي عن طريق المطبوعات الجميلة ذات الالوان البراقة والرسوم المتميزة والأغلفة الجذابة التي كانت تصدر وترجم إلى العربية⁽²⁾.

فأدب الطفل بوصفه جنسا أدبيا جديدا دخل إلى المجتمع العربي على شكل اصدرات مترجمة انتشرت في المكتبات العربية ولقد وجدت لها رواجاً في لبنان ومصر والجزائر والمغرب، مؤديا هذا الانتشار والتغلغل في المجتمعات العربية إلى خلق حالة من التذبذب في شخصية الطفل العربي⁽³⁾، وفي ظل هذه الضغوط الغربية التي حاولت أن تدحن ثقافة ومستقبل الأطفال في الوطن العربي ولأسباب اخرى كثيرة منها استيعاب هذا الفن او الجنس الادبي الجديد احتاج إلى وقت لكي يتبلور بوصفه تحصصا وجنسا

(1) ينظر السردية العربية، عبدالله ابراهيم: 82 – 116.

(2) ينظر قصة الطفل في العراق: 19.

(3) ينظر المصدر نفسه. 20.

أديبا اثبت حضوره في الأدب العربي في العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين ولاسيما مع نهاية الحرب العالمية الثانية الذي صادف بعد فترة صدور اعلان حقوق الطفل عن الجمعية العامة للأمم المتحدة وذلك عندما اضيفت كلمة الأطفال للأدب مضافة معها موصفات جديدة، مثل:مراعاة مراحل أعمار الاطفال، وميولهم، واحتياجاتهم، وقواميسهم اللغوية، لكي يجدوا فيه المتعة العقلية والعاطفية.

ولكن هذا لا يمنع من أن تظهر قبل هذه الفترة محاولات جريئة وجدية ابتدأت بشعر الأطفال عند أحمد شوقي وقصص الأطفال عند رائد قصص الأطفال العربية كامل الكيلاني¹ متماهية مع ظهور بعض المجلات والصحف التي اهتمت بالطفل مثل مجلة التلميذ في العراق التي صدرت عام 1922 ومن ابرر رواها سعيد فهم ومحمود أحمد السيد²، وبمرور الوقت وبسبب تطور العلوم الانسانية ولاسيما التربوية والنفسية والاجتماعية والبصرية تطور فن الطفل متخذا اشكالا كثيرة ترتبط بالمسرح والمهرجانات وبرامج الأطفال وأفلام الكارتون أو الرسوم المتحركة ومجلات وصحف متخصصة بأدب الطفل بكل اشكاله الشعرية والقصصية والمسرحية...الخ، ولا نجانب الصواب لو قلنا إن حضور فنون الطفل في السينما الكبيرة ولاسيما عند امريكا والغرب جسد القمة من الناحية المالية و الإيرادات التي تجنيها السينما أو الشاشة الكبيرة والباحية المعنوية التي ترتبط بحضور الاسرة مع الطفل في مشاهدة هذه الافلام التي تجمع بين المتعة والأغراء والقيم التربوية والأخلاقية، فالتفاعل الاسرة الغربي مع الطفل اخذ مدى واسعا من خلال الاهتمام بأدب الطفل وفنونه المختلفة³، التي بدأت بعض الدول العربية والإسلامية تعتني به ولاسيما في كون أن العولمة وثقافتها غزت كل الثقافات القومية، مما أدى إلى أن تهتم دولا عربية كثيرة بأدب الأطفال وفنونه مثل دول الخليج وعلى رأسها الامارات وقطر والكويت والسعودية وهناك دولا إسلامية اعتنت بأدب الطفل وحاولت

(1) ينظر أدب الأطفال في العالم المعاصر، اسماعيل عبد الفتاح: 22.

(2) ينظر قصص الأطفال في العراق (1922 – 1968)، جعفر صادق محمد: 107 – 110.

(3) ينظر أدب الأطفال وثقافتهم قراءة نقدية، سمير روجي الفيصل : 123 – 130.

التي تبث فيه قيما إسلامية و تعمل على أسلمة أدب الطفل مثل مصر وتركيا وماليزيا وغيرها من الدول العربية والإسلامية وأصعاب التوجه الإسلامي للأدب.

ج - قصص الأطفال بداية وتطور:

إن التداول الشفاهي و اللساني شكل بداية الطريق الذي يتم من خلاله إيصال القصص والحكايات إلى الأبناء والأجيال المختلفة، إذ لم يكن التدوين الكتابي يأخذ دورا مهما في بداية انتشار الحكاية و القصص. فكان الطابع الارسالي الحصري التداولي مهيمنا بكل خصائصه على عناصر الحضور الكتابية، فقد مثل الصوت وسميائية الوجه وحركته الأثر الوحيد الذي يدل على التشويق والأغراء الذي سجله حضور القصة. فقد بقيت هذه الطريقة التداولية فترة طويلة من الزمان إلى أن تطورت قصص الأطفال ومعية أدب الطفل قبل ثلاث قرون، إذ يرى علي الحديدي أن أدب الأطفال ولاسيما القصصي خلال مسيرة تطوره مر بثلاثة أطوار رئيسية أما الطور الأول فيبدأ عام 1697 بصدور أول كتاب أدبي بالأطفال كتبه شاعر فرنسا "تشارلز بيرو (Charles Perot)" بعنوان حكاية أمي الأوزة، وتضمن هذا الكتاب حكايات شعبية، وقد صدر تحت اسم مستعار وهو اسم ابنه الصغير "بيرو دار مانكور"، وقد أثارت هذه المجموعة في فرنسا والبلاد الأوروبية الأخرى، بعد أن ترجمت إلى لغاتها، حركة أدبية نشطة، دفعت الأدباء إلى البحث والتنقيب في الآداب الشعبية الأوروبية وإلى الاهتمام بحكايات الأطفال. ومن ناحية أخرى اجتاحت حكايات "ألف ليلة وليلة" أوروبا بعد أن ترجمها انطوان جالان (Antoine Galan) بين الأعوام (1704-1714)، فتأثرت بها قصص الأطفال تأثراً كبيراً، وبعد عامي (1747-1749) ظهرت في فرنسا أول صحيفة للأطفال وهي صحيفة صديق الأطفال وكان هذا أيضاً اسم محرر الصحيفة المستعار.

وفي إنجلترا لم تكن كتب الأطفال في القرنين السابع عشر والثامن عشر تضع اهتمامات الأطفال موضع الاعتبار بل كان هدفها تقديم النصح والإرشاد. وأدب الأطفال الحقيقي بدأ عندما قدم "جون نيوبوري (John Neubury)" بمساعدة عدد من

المختصين أدباً شيقاً ومفيداً للأطفال فاختصر روبنسون كروز ورحلات جليفر لتناسب الصغار. وفي عام 1865 ظهرت في إنجلترا أشهر مجموعة قصصية كتبت للأطفال وهي أليس في بلاد العجائب للكاتب "لويس كارول" (Lewis Carrol) ، وفي ألمانيا ظلت الحكاية الخرافية تكتب للكبار حتى جاء الأخوان "يعقوب ووليم جريم" (Jacob- Wilhalm Grimm) "فأصدرا كتاباً بعنوان حكايات الأطفال والبيوت، وجاء في جزئين صدر في الأعوام (1812-1814) وفي الدمارك ظهر رائد أدب الأطفال في أوروبا "هانز كريستيان اندرسون" (1805-1875) (Andersen) "أما في روسيا فقد شد عالم الأطفال الشاعر "بوشكين" (Pushkin) (1799-1837) الذي كتب للأطفال أشعاراً تناسب أفكارهم وسبهم، و" تولستوي (1828-1910) (Tostoy) الذي كتب الكثير من القصص للأطفال.

أما الطور الثاني في مسيرة تاريخ الأطفال فظهر بعد الحرب العالمية الأولى، وقد رافق هذه المرحلة الدراسات المنهجية حول "علم نفس الطفل"، كما برز الاهتمام بالطفل كإنسان مستقل، وبدأ الاهتمام بالطفولة على كافة المستويات ولدى جميع الهيئات.

وبعد الحرب العالمية الثانية بدأ التطور الثالث في مسيرة أدب الأطفال العالمية، وانطلق أدب الأطفال إلى عصره الذهبي في العالم المتقدم، ففي أمريكا مثلاً تنوعت أشكال التعبير ووسائل من كتب وصحف ومجلات ومسرحيات ومكتبات عامة...وزاد عدد الناشرين للأطفال في معظم دول العالم، وأدرج أدب الأطفال ضمن مناهج الدراسة في المعاهد العليا، وبدأت ترافقه حركات نقدية تدرسه وتحدد ملامحه وقواعده واتجاهاته.

وقد أزهى أدب الأطفال بعد الحرب العالمية الثانية بسبب الحاجة إلى إقامة ثقافة للأطفال في بلدان المنظومة الاشتراكية وبعض دول أوروبا وأمريكا اللاتينية. وكان الهدف

الأساسي من وراء ذلك كله هو الاتجاه العام لبناء ورعاية حيل ما بعد الحرب، والتركيز على تربيته من جديد وفق منظور علمي قادر على تنمية الدافع الإنساني في سلوكه⁽¹⁾.

ولعل تحديد بداية قصص الأطفال في الوطن العربي تحتاج إلى مراجعة تراثية، فهناك مؤشرات كثيرة تدل على أن العرب والمسلمين القدماء كانت لهم عناية بأدب الأطفال ومن ضمنها القصص وما تجسده الخرافة والحكاية الشعبية وقصص ألف ليلة وليلة وكلية ودمنة حتى هناك من يعود بها إلى ابعده من العصور الإسلامية ممتدة جذورها إلى مصر القديمة⁽²⁾. إلا إن تمثل صورة متطورة عن قصص الأطفال وأن كانت قائمة على ملامح وخصائص فنية وأسلوبية ترتبط بروح العصر ومزاجه، ولكن هذا لا يمنع من أن يصيب قصص الأطفال نوعاً من الانكسار والتوقف والحمود خلال المراحل التاريخية القديمة. وهناك من الباحثين من يرفض فكرة أن القصة بصورة عامة لكبارها وصغارها لها جذور في التراث العربي متحيزاً إلى أن القصة هي حس أدبي جديد له خصائص عربية تم استعارته إلى الحاضنة العربية والإسلامية عن طريق الترجمة⁽³⁾.

ولقد اختلف حول بداية ظهور قصص الأطفال في الوطن العربي، فهناك من يعود بها إلى كتاب (النفاث) لرزق الله حسون من حلب، وكان صدوره سنة 1867، وبعضهم إلى قصة (القطيطات العراز) لمحمد حمدي وجورج روب التي نشرتها دار المعارف سنة 1912 هي أول كتاب أطفال عربي، وأن ما سبقه من كتب لا تتحلّى بالصفات المطلوبة في كتاب الطفل⁽⁴⁾، وشكلت مصر البداية الجديدة للقصص الأطفال الجديدة والمتناصّة والمتحاورة مع النموذج العربي ففي منتصف القرن التاسع عشر الميلادي بين أعوام

(1) ينظر في أدب الأطفال، علي الحديدي: 46 - 57، وأدب الأطفال أهدافه وسماته، محمد حسن برنعي: 62 - 69.

(2) ينظر كتب الأطفال في عالمنا المعاصر، عبد التواب يوسف: 10 - 11.

(3) ينظر أدب الأطفال سماته وأهدافه: 78 - 79.

(4) ينظر أدب الأطفال، دراسة وتطبيق، عبد الفتاح أبو معال: 31.

(1849-1854) أتم محمد عثمان خلال (1828-1898) ترجمة معظم الحكايات الشعرية الخرافية الغربية إلى العربية نقلاً عن الشاعر الفرنسي لافونتين. (Lafontaine) (1621-1695) .

وقد اطلق محمد عثمان جلال على كتابه المترجم العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ. ويعتبر إصدار مجلة روضة المدارس المصرية في عام 1870 ونشرها المواد الأدبية للطلاب والكتاب مرحلة غير مسبوقة في نشر الكتابات الأدبية للناشرين.

ويرى بعض الدارسين الذين تناولوا تاريخ أدب الأطفال بعام 1875، كبداية لنشأة أدب الطفل في الأدب العربي الحديث، ودليلهم إصدار رفاة الطهطاوي لكتابة المرشد الأمين في تربية البنات والبنين في تلك السنة، ومن قصصه المترجمة حكايات الأطفال، عقلنة الاصبغ. وكذلك لقد ادخل الطهطاوي قراءة القصص في المنهج المدرسي.

وفي العصر الحديث، كان للأدب العربي دورا بارزا في ميدان القصة فقد أنجز بعض الشعراء الرواد، امثال "أحمد شوقي" شعراً قصصياً عظيماً للأطفال معبرين عن ميول هذا السن المبكر ورغباته، فجاءت أشعارهم التي تحكي قصصاً وروايات على لسان الحيوان⁽¹⁾ والطيور "وكان شوقي بأغنياته وقصصه الشعرية التي كتبها على ألسنة الطيور والحيوان للصغار رائداً لأدب الأطفال في اللغة العربية وأول من كتب للأحداث العرب أدباً يستمتعون به ويتذوقونه"⁽²⁾

وعندما أصدر الشاعر أحمد شوقي ديوان الشوقيات عام 1898 دعا الشعراء في مقدمة الديوان في الكتابة للأطفال. وقد تأثر شوقي بأسلوب "لافونتين" كما جاء في مقدمة الديوان. وقد تصمنت الشوقيات عدداً من الحكايات الشعرية على ألسنة الحيوان. ويعتبر أحمد شوقي بذلك رائداً لأدب الأطفال في اللغة العربية.⁽³⁾

(1) ينظر أدب الأطفال ومكتباتهم، سعيد احمد حسن: 26 – 29، وفي ادب الأطفال: 241.

(2) أدب الأطفال اهدافه وسماته: 81 – 82.

(3) ينظر شوقي والطفولة، سعد ظلام، مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ع4، 1986، 6 – 7.

ويقول شوقي عن الحكايات والأغنيات التي قدمها للأطفال في الوطن العربي كتجربة شعرية رائدة: "وَجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب "لافونتين"، فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث اجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئاً منها فيفهمونه لأول وهلة، ويأنسونه إليه ويضحكون من أكثره. وأنا استبشر لذلك، وأتمنى لو وفقني الله لأجعل للأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المستحدثة، منظومات قريبة لمتناول يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم...⁽¹⁾". والقصة على لسان الحيوان، ليست جديدة على الشعر العربي، فالكل يعرف أن كتاب "كليلة ودمنة" ترجم إلى العربية قبل أن يترجم إلى اللغات الأوروبية، وأن الأديب الفرنسي "لافونتين" قد برع وبرز في قصصه التي اقتبسها عن كليلة ودمنة، والتي جعلت من "لافونتين" صاحب فضل على الشعراء العرب، أمثال أحمد شوقي عندما قلده في هذا الفن، ونجحوا في تقديم القصص والحكايات التي لا تقل جودة عن قصص وحكايات لافونتين⁽²⁾.

يمكن القول أن من خطا الخطوات الأولى في مجال أدب الأطفال محمد عثمان جلال ثم إبراهيم العرب، وأحمد شوقي وثلاثتهم شعراء، وتبع شوقي محمد الهراوي الذي نظم الأناشيد والأغاني للأطفال⁽³⁾ وفي مجال الكتابة النثرية ألف علي فكري عام 1903 كتابه مسامرات البنات، وكما وضع 1916 كتاباً آخر للبنين سماه النصح المبين في محفوظات البنين⁽⁴⁾ والمحاولات المذكورة سابقاً كانت محفزاً للكثيرين ليتابعوا الطريق، أمثال: عمران الجمل وفايز الجمل، وحسن توفيق، ونعمه إبراهيم، وتوفيق بكر، ومحمد عبد المطلب، وحسن طلال، وقد غلب على كتبهم الطابع التعليمي وتلا جيل الرواد جيل برز في الثلث الثاني من القرن العشرين أمثال: عمر فروج، وحبوبة حداد، وروز

(1) مقدمة الطبعة الأولى للشوقيات، 1898، طبعة الأدب.

(2) ينظر أدب الأطفال أهدافه وسماته: 82.

(3) في أدب الأطفال: 242.

(4) المصدر نفسه: 242.

غريب في لبنان. وعبد الكريم الحيدري، ونصر سعيد في سوريا، وبعضهم تجاوزت شهرته حدود بلاده، مثل: كامل الكيلاني ومحمد سعيد العريان وعطية الأبراشي، وإبراهيم عزوز، وأحمد نجيب⁽¹⁾. وقد تميزت كتابات هذه المرحلة بالافتقار والنقل من اللغات الأجنبية، أو التبسيط لكتب العرب القدامى، يضاف إلى ذلك عدم اهتمام أصحابها بالطفولة في مراحلها الأولى، وحاول مؤلفو هذه المرحلة إحياء التراث العربي، فلجأوا إلى ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والحكايات الشعبية، ليزودوا الأطفال بأمثال القصص من هذا التراث⁽²⁾، ويعد كامل الكيلاني من أبرز كتاب هذه المرحلة للأطفال، ويعتبر الرائد الفعلي والحقيقي لأدب الأطفال في اللغة العربية. وقد كتب الكيلاني أكثر من مائتي قصة ومسرحية للأطفال، وكانت أول قصة له هي السندباد البحري (1927)⁽³⁾.

كانت الترجمة مصدراً رئيسياً من مصادر أدب الأطفال في العالم العربي بين الحربين العالميتين، بدأت تراجع لصالح التأليف العربي إلى تأليف نوعي في السبعينات، دون أن تحتفي الترجمة ودون أن تتمكن من المحافظة على مكانتها السابقة، إضافة إلى أن تطور أدب الأطفال في الوطن العربي تطور غير متكافئ. ففي حين كانت الترجمة أساساً لهذا الأدب الفريد في مصر فإنها لم تكن في سوريا والعراق. وبالمقابل تأخر ظهور أدب الأطفال في دول الخليج وتطور هذا الأدب بسرعة في لبنان وسوريا والعراق ومصر وتونس⁽⁴⁾.

(1) ينظر قصة الطفل في العراق: 27 - 30.

(2) ينظر أدب الأطفال، دراسة وتطبيق: 31.

(3) ينظر كامل كيلاني الرائد العربي لأدب الاطفال، عبد الغني بدوي: 22 - 23.

(4) ينظر قصة الطفل في العراق: 27 - 29.

ومع انقضاء الثلث الثاني من القرن العشرين، تلتها مرحلة بدأ أدب الأطفال خلالها بانتزاع اعتراف

الهيئات العلمية والأدبية به، وسلك طريقه ليصبح مادة من مواد التدريس في الجامعات⁽¹⁾.

ولقد كان لحرب حزيران عام 1967 أثر كبير في الاهتمام بالأطفال وأدبهم من خلال رؤية تهدف إلى

بناء مجتمع سليم قوي، والذي يشكل الأطفال اللبنة الأساسية فيه، فصارت تعقد الندوات والمؤتمرات،

وتقام المراكز من أجل النمو بالطفل وأدبه، ومن ابرز من اهتموا للكتابة للأطفال بعد حرب حزيران

سليمان العيسى وزكريا تامر من سوريا⁽²⁾

ويتميز الثلث الأخير من هذا القرن بالتنافس بين دور النشر لإصدار مجموعات ملونة جميلة ذات

طباعة جذابة للأطفال، وقد تجاوز التنافس حدود الكلمة والكتاب ليصل إلى برامج الكمبيوتر الخاصة

بقصص الأطفال وقصائدهم، وكما إنه يتم استغلال الكثير من البرامج الترفيهية والتعليمية للأطفال ونلاحظ

مند السبعينات حتى الآن غرارة في الكتابة للأطفال، وقد ساعد على تنشيط حركة الكتابة وسرعتها التغيرات

التي طرأت على البنية العقلية التربوية، وعلى تعبير موقع الطفل في العملية التربوية كذلك في عملية

التطوير الاجتماعي، وتحقيق تطلعات المستقبل، ويضاف إلى ذلك كله اهتمام الهيئات الثقافية والتربوية

بما يكتب للطفل وتشجيعها على نشره⁽³⁾.

(1) ينظر القصة في منهج رياض الاطفال بالملكة العربية السعودية، الواقع والمأمول، صباح عبد الكريم عيسوي، بحث

مقدم الى ندوة الطفولة المبكرة خصائصها واحتياجاتها، كلية الاداب للبنات، الدمام، 2004: 33.

(2) ينظر قصة الطفل في العراق: 64 – 66.

(3) ينظر أدب الأطفال اهدافه وسماته: 92 – 93

المبحث الثاني

السيمائية تاريخا وتكوينا

أ – السيمائية اصطلاحا وتعريفًا:

ثمة حقيقة لابد من ذكرها قبل أن نقارب مصطلح السيمياء تاريخا وتكوينا بأن المنهج أو الفلسفة السيمائية التي تشغل على العلامة اللغوية والثقافية قد تداخلت في كل مفاصل الفنون الأدبية وغير الأدبية مثل السينما والأعلام والموضة وغيرها، ولعل التركيز على الصورة السيمائية في قصص الأطفال لا يبتعد عن هدف السيمياء الدلالي و الإبلاغي والتواصلي الذي نطمح في الوصول اليه من خلال معالجة الصورة في قصص الأطفال.

ينتاب من يقارب مصطلح السيمياء حالة من الغموض والإرباك والتداخل ما بين الترجمة والتعريب والإبقاء على الأصل الغربي، إذ إن مرجعية المصطلح المتداخلة والمتشابكة في الحاصنة الغربية بين الفرنسية (السيمولوجيا) والأمريكية (السيميوطيقا) واستعارة العربية له وترجمته بـ (السيمياء) مارست دورا في توسيع حدوده وتخومه الفلسفية والمعرفية منطلقة من اللغة الى الثقافة والتواصل. فكلمة سيمياء تعود دلالتها إلى (السيمانتيك) وهي كلمة مشتقة من الأصل اليوناني (سيميو) والذي يعني العلامة، أما مصطلح (السيمولوجيا) فإنها تعود إلى (دي سوسير) عالم اللغة السويسري الذي كان أول من استعمل هذه المفردة في اللغة عادا للغة علامة اشارية.

وأما اصل مصطلح (السيميوطيقا) فإنه يعود إلى الفيلسوف البراغماتي الأمريكي (شارل بيرس 1914 الذي استعار المصطلح من التسمية التي اطلقها (جون لوك) على علم خاص بالعلامات ينبثق عن المنطق، وعلى هذا الاساس فإن الأمريكيين يفضلون هذه التسمية على التسمية الفرنسية أو الاوربية⁽¹⁾.

(1) ينظر دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازغي: 106.

ولعل هذا التحديد والتجنيـس والأصل المختلف والمتنوع عند الغرب قابليتها الحاضنة العربية

بترجمة المصطلح بـ(السيمياء) في كون هذه الكلمة لها مرجعية عربية قديمة تتماهى مع المفهوم العربي

التي ارجعه اللسان أو المعجم والقاموس العربي القديم إلى مدلول لغوي ثقافي يرتبط بالسمية والتسمية

والوسام والوسم والسيميا والسيمياء (بالقصر والمبد) والعلامة⁽¹⁾، وهناك من المعاجم العربي من وجدت أن

السيمياء " لفظة مشتقة من الفعل (سَوَمَ) وهي العلامة التي يعرف بها الخير والشر"⁽²⁾، ولقد وردت مادة

الفعل (سَوَمَ) في القرآن الكريم خمس عشر مرة بين (سيماهم، مسومن، مسمومة...) ⁽³⁾.

ولكن هذا التوافق على ترجمة المصطلح في الحاضنة العربية بالسيمائية قابله بعض الباحثين

بالرفض فمثلا الدكتور صلاح فضل يرى من " الافصل اطلاق الاسم الغربي عليه لأن النقل اول من الاشتقاق

في استحداث الاسماء الجديدة اذا كان هذا الاشتقاق سيؤدي إلى الخلط، ويخشى أن يفهم القارئ العربي

من السيميائية شيئا يتصل بالفراسة وتوسم الوجوه بالذات. أو يربطها بالسيمياء وهي العلم الذي اقترن في

مراتب المعرفة الغربية بالسحر والكيمياء بمفهوم الاسطوري في العصور الوسطى على أن قرب النطق بين

الكلمتين يجعلنا اقرب إلى قبول المصطلح العربي دون أن ينؤ عنه ذوق المستمع العربي"⁽⁴⁾، ويمكن القول

إننا لا نوافق مخاوف وشكوك الدكتور صلاح فضل في كون عملية احياء المصطلح في الحاضنة العربية لم

تشتق منه دلالات السحر او الشعوذة والخيمياء والكيمياء اما ركزت على معناه الدلالي وفعله في السياق

أي ما يشير اليه بكونه علامة لها مدلول وسنن تحدد معناه وتعرفه.

(1) ينظر المصدر نفسه: 106 - 107.

(2) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي: 7 / 321.

(3) ينظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، محمد فؤاد عبد الباقي: 372.

(4) نظرية البنائية في النقد الادبي، صلاح فضل: 445.

ومما قدمناه فإننا يمكن أن نعرف السيمياء بأنها النشاط الذي يحتص بالبحث في طبيعة العلامات ومعاني الدلالات والرموز والإشارات وغيرها التي يستخدمها الذهن للوصول إلى فهم الأشياء أو في توصيل معارفه إلى الآخرين⁽¹⁾.

ب — العلامة السيميائية تحليل المفهوم وتاريخه:

يشغل جوهر العلامة السيميائية على أساس العلاقة بين الدال والمدلول والمرجع وقدّرت العلامة على تشكيل منظومة منطقية وعقلية تتجاوز الاعتباطية بين الدال والمدلول الدوسوسييري الذي رفض أن تكون السيمولوجيا جزءاً من اللغة مثنياً في المستقبل بأنه سوف تكون هناك علم للسيمولوجيا أوسع من اللغة حتى مجيء بارت الذي وجد أن اللغة أوسع من السيمولوجيا. وأنها جزء من اللغة محولاً على أثره اللغة والفصاء الخارجي للكون إلى علامة سيميائية⁽²⁾، وعلى أثر هذه المنطقية أو العلاقة المعلن بين الدال والمدلول فإن بيرس قد حدد العلامة بوصفها كيانه ثلاثي المبنى يتكون من المصورة الذي يقابل الدال، والمفسرة الذي يقابل المدلول، والموضوع الذي يقابل المرجع، ولقد حاول بيرس أن يخضع كل عنصر من هذه العناصر إلى تفرعات ثلاثية ترتبط بصيرورة حركتها الداخلية فالمصورة ينتج عنها تصوير والتصديق والحجة، والمفسرة ينتج عنها علامة نوعية وعلامة منفردة وعلامة عرفية، والموضوع وينتج عنه أيقونة ومؤشر ورمز⁽³⁾.

ولعل هذا التوسع في التشجير الثلاثي اللامتناهي للعلامة يعود إلى الاتجاهات المختلفة والمتنوعة والواسعة والشاملة التي قاربتها السيميائية فمن هذه الاتجاهات: سيميائية التواصل (لسانية وغير لسانية) إذ يذهب انصار هذا الاتجاه إلى أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى، الدال والمدلول والقصد وهم يركزون على

(1) يطر النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عرام: 8

(2) ينظر معرفة الآخر عبدالله إبراهيم وآخرون: 84 — 95.

(3) ينظر السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س. بورس، سعيد بنكراد: 117 — 122.

الوظيفة التواصلية البلاغية فإرضيا شرطا أساسيا للتواصل بين الدال والمدلول متمثل بالقصدية، وهناك السيميائية الدلالية التي قامت على وحدة ثنائية المبنى بين الدال والمدلول ومن أهم ممثليها بارت وتتكون عناصرها من اللغة والكلام والدال والمدلول والمركب والنظام والإيحاء والتقارير.

وتتوسع السيميائية الثقافية التي يمثلها أصحاب التوجه الفلسفي الماركسي متخذين من فلسفة الأشكال الرمزية علامة التي تكونت من وحدة ثلاثية المبنى، الدال والمدلول و المرجع، ويذهب هذه الاتجاه إلى أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة وهي لا تنظر إلى العلامة المفردة بل إلى الانظمة بوصفها مجموعة من العلامات التي ترتبط بينهم علاقات ثقافية ودلالية مختلفة⁽¹⁾.

ولعل كل ما يهمنا من هذا التفصيل هو عدّ العلامة السيميائية عنصرا داخل السيرة التواصلية لسانية وغير لسانية، إذ إن تقسيم الموضوع البيرسي للعلامة على أساس نوعية العلاقة المفترضة مع المرجع أو الموضوع التي تشكل عدة روابط منها المؤشر والأيقونة والرمز، فالمؤشر علامة لها رابط فيزيقي مع الموضوع الذي تحيل عليه، وهي حالة الاصبع الذي يشير إلى موضوع ما، والرمز علامة منطقية وعرفي تستند إلى التوافق الاجتماعي مثل الحمامة علامة السلام، والإيقونة وهي علامة تحيل على موضوعها على وفق تشابه يستند إلى تطابق خصائصها الجوهرية مع بعض خصائص هذا الموضوع⁽²⁾.

ولكن ما يهمنا في حركة العلامة داخل السيرة التواصلية العلاقة الأيقونة مع موضوعها وقدرتها على أن تشكل علامة سيميائية في قصص الأطفال وما تقدمه من دور تواصلي بلاغي وجمالي ومعرفي وتربوي وقيمي من خلال تشكيل سنن أو أعراف ينطلق منها المتلقي الطفل في بناء بنيته الإدراكية التي تتجاوز الفعل الشرطي أو المشير والاستجابة الخالية من المعنى والدلالة الثقافية على وفق أطروحة عالم النفس بافلوف، وعلى وفق

(1) ينظر معرفة الآخر: 84-108.

(2) ينظر العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد: 90 - 91

هذه المعطيات التي وضعت الأيقونة على أساس كونها علامة تنبني على وحدة من الدال والمدلول والمرجع التي سوف تساعدنا في فهم السنن والأعراف والدلالات الثقافية والخبرة والتجربة التي تضيفها صور الأطفال إلى تجربتهم وقاموسهم اللغوي والثقافي وهذا ما ستتطرق اليه في فصول الكتاب القادمة.

الفصل الأول

بنية قصص الأطفال

الإستراتيجية والتقنيك

الفصل الأول

بنية قصص الأطفال

الإستراتيجية والتكنيك

— مدخل:

لا يمكن أن يُحدد جنسا ادبيا الفئة العمرية التي تتلقى القيم الجمالية والأخلاقية والسلوكية والمعرفية مثل أدب الأطفال وقصصه التي تبدأ من مرحلة عمرية متقدمة لكي تنتهي على وفق فترة عمري يحددها بعضهم بسن يبدأ من عمر (10 – 13) وهناك من يوسعه لكي يصل إلى الثامنة عشر⁽¹⁾، ولعل هذه المرحلة تعدّ من اخطر المراحل العمرية التي لابد أن يتعامل معها المؤلف و المبدع لقصص الأطفال بحذر. فتعديد قصص الأطفال بوصفها جنسا أدبيا يحتاج إلى معايير وبنية وعناصر منظمة ومتجانسة لكي تحقق قصص الأطفال أهدافها وغاياتها فعملية التداخل ما بين الجانب السلوكي والجمالي يفرض على المبدع أن يكون ملما أو لديه معرفة بالعلوم النفسية والاجتماعية ونظرياتها التي تخص الطفل. فقصص الأطفال اثرا ادبيا مؤدّج يخاطب المتلقي من فئة الأطفال على وفق منظومة مدروسة بعناية علمية، فبتطور المجتمعات والمتلقين وتبدل الظروف في كل زمان وعصر يحتاج أن يحدث نوعا من الاختراق و التجاور نحو تغيير بعض ثوابت عناصر القصة الفنية والمعنوية أو القيمية لكي تتماهى مع تغيير قيم الاجيال وتطورها. فقصة الطفل في حالة من التجريب المستمر الذي يخضع لمتطلبات المجتمع وما يلبي حاجات الطفل الحاضرة والمستقبلية من قيم جمالية وتربوية وإنسانية وثقافية ؛ لذلك تخضع قصص الأطفال لبنية متغيرة لا تلغى الثوابت النوعية أو الجنسية للجنس الأدبي ولكن تكون منفتحة على كل شيء جديدة.

(1) ينظر أدب الأطفال علم وفن، أحمد نجيب: 38 – 43

فمقاربة عناصر وبنية قصص الأطفال تخضع لضرورة التطور التاريخ والتي سوف نحاول أن نتطرق إليها في فقرات هذا الفصل وأن كانت عنايتنا سوف تتمحور حول الجوانب الفنية لقصص الأطفال وعناصرها من المنظور الثابت والمتغير.

المبحث الأول

بنية الإستراتيجية في قصة الطفل وتطورها

ثمة حقيقة تاريخية ترتبط بتطور قصص الأطفال في كون بنيتها وعناصرها تحكمت بها ظروف خارجية وداخلية، فالإشكالية التي طرحتها عناصر و بنية قصة الطفل في الحاضنة العربية انطلقت من كونها تداخلت وتشابكت بنيتها وعناصرها بين الاصاله والجدة. فالسؤال النقدي الذي طرحه الخطاب العربي حول كون قصة الطفل جنسا ونوعا أدبيا جديدا ومستوردا من العربي أو أنه له نموذجاً قديماً في التراث العربي. وأمام هذه الإشكالية فإن السجال النقدي قد انتهى إلى أنه كان في التراث العربي حكايات وقصص أطفال تستحيب لسيرورة ذلك الزمان وحاحاته، وأن كان معظم البقاد والباحثين يتفقون على أنه جنسا أدبيا جديدا يتماهى مع النموذج الغربي وهو ما يمكن أن يرتبط بالسجال النقدي حول أبوية أو جينات اغلب الأجناس الأدبية في الوطن العربي منها القصة والرواية وغيرها.

فالتطور الذي تسجله قصة الطفل يمر بمراحل ثلاث: الترجمة والتأثير والابتكار و الإبداع، فبداية قصص الأطفال تلورت في حالة ترجمة قصص الأطفال من الغربية إلى العربية والتي حاولت أن تحافظ على معايير وعناصر القصة الغربية مع بعض التعريب للقيم والأخلاق التي يمكن أن تساعد على بناء شخصية الطفل العربي، ولكن ما يهمنا هو في الحقيقة حالة التأثير بنموذج القصة العربي ونسج القصة في العالم العربي على منوالها وما قدمته من نماذج قصصية ناجحة للأطفال التي مهدت الطريق إلى أن نجد قصص أطفال تتمتع بالابتكار والإبداع في الوقت الحاضر، ولعل هذه السيرورة لتطور النموذج العربي إلى نموذج عربي متطور يمكن أن تتبعها في أكثر الدول العربية ولاسيما مصر وسوريا والعراق ولبنان ودول المغرب العربي.

وعليه يمكن أن نسجل ثوابت أو حدود قصص الأطفال في الوطن العربي من خلال المعايير والموضوعات والأنواع والعناصر والأهداف.

أ — معايير قصص الأطفال:

يعدّ موضوع معايير الأدب من اشد وأقوى الموضوعات التي يثار حولها الخلاف والجدل في كونها في حد ذاتها غير واضحة المعالم رغم ثبات الفلسفة داخل المجتمع الواحد، فصلا عن أن تنوع وتعدد المعايير يحصص طبقا لبطرة الكاتب والكتاب المتنوعة وطبقا لمجالات الأدب والمعايير التربوية والاجتماعية والثقافية والفلسفية، إضافة إلى المراحل العمرية المختلفة التي تستقبل هذا الأدب⁽¹⁾.

ولكن رغم هذه الإشكاليات إلى أن هناك مجموعة من المعايير العامة يجب أن تراعى عند كتابة قصص الأطفال ويمكن اجمالها بما يأتي:

1. تقديم خبرة يتفاعل معها الطفل، ويجد نفسه فيها بشكل جيد مشوق في عرض الصور والنصوص اللغوية الميسرة.
2. احتواء النص على النكّة والتهكم، والدعوة إلى النقد وإبداء الرأي، مما يثير الخيال ويشجع فن الحوار.
3. لا بد أن تعمل قصص الأطفال على عدم عزل الطفل عن عالمه الخارجي أو الواقع إنما يمكن أن يشكل مفتاحا له لحل أكثر المشكلات الواقعية.
4. مراعاة سمات الإبداع في قصص الأطفال والعمل على انشاء عقل جدي بناء يبحث عن المعرفة والحقيقة المنطقية.
5. الكتابة عن المبدعين والمفكرين والعلماء والشخصيات التاريخية المؤثرة لكي يمثلوا نموذجا يحتذى به من قبل الأطفال.
6. الكتابة من العلوم الطبيعية والإنسانية والتركيز على المستقبل.
7. السؤال التربوي أو الاخلاقي الذي يمكن أن تقدمه القصص للأطفال في كونها لا بد أن تتناغم مع المرحلة العمرية، وتبلور اهداف تعليمية وسلوكية وترفيهية ومتعة، وتثير الابتكار والتفكير وتنمي اللغة والأسلوب.

(1) ينظر أدب الأطفال في العالم المعاصر: 66

8. الادوار المطلوبة من المبدع متنوعة ومختلفة فعليه أن يمثل دور الوالدين والدور التربوي

والسياسي وأن يكون الفيلسوف والمفكر والمبدع.

9. كتاب الأطفال المرموقون يهتمون بتنمية السلوك الاجتماعي، ووضع الخطط للحياة في المستقبل،

وزيادة العلم والاستمتاع والشغف بالعالم الذي يعيش فيه الطفل، ووضع الصغار في ادوار

الكبار عن طريق اللعب والتخيل والأغراء بالضحك وتنمية ملكة الإبداع والخيال عند الأطفال،

والإحساس بالكلمة وتوسيع المدراك اللغوية⁽¹⁾.

ب – أنواع قصص الأطفال:

تنوعت واختلفت أنواع قصص الأطفال من بداية ظهورها في الوطن العربي اذ يمكن حصر بدايات

قصص الأطفال أو ذات المسحة القصصية التي لا تتوفر بها معظم عناصر و شروط قصة الطفل ولكن

كتبت بأسلوب قصصي يتمتع ببعض صفات القصة من ناحية العرض والحوار والفكرة والحبكة والأسلوب

المشوق وأن كان يتضمن نوعاً من التكلف والركاقة، فمن أنواع القصص التي سجلت حضورها في بعض

المجلات والصحف في بداية القرن الماضي تمثلت في القصص المقلية وقصص الكشف وحكايات شعرية

وقصص مستمدة من التراث ومحاورات أدبية بأسلوب قصصي ومناظرات علمية بأسلوب قصصي وقصص

علمية وصور قصصية وترجمات ذاتية تحاكي الطفولة، فمن نماذج هذه القصص في العراق والتي تشكل

بداية قصص الاطفال قصة (حكاية) لطالب مشتاق، وقصة (ابن الدلال) لمحمود احمد السيد، وقصة

(شعور الاطفال) لعبد المجيد يوسف، وتمحورت القصص المقلية ما بين قصة (احلاقنا) وقصة (التدخين)

وقصة (الاعتدال في الحياة) والقصة المقلية (المنهج في الاعمال)⁽²⁾.

(1) ينظر أدب الأطفال العربي، حسن شحاتة: 55 – 57.

(2) ينظر مجلة التلميذ العراقي، العدد 2، 4، 9، 15، 1922، 1923، وقصة الطفل في العراق: 29 – 46.

ولعل من المشكلات التي عانت منها هذه القصص في تلك المرحلة التاريخية وأن كانت محاولات تجريبية في فترة العشرينات فإنها اتكأت على التعبير المباشر عن الفكرة وطغيان شخصية المؤلف على القصة وفرض وجهة نظره وأسلوب تفكيره على شخصيات قصصه⁽¹⁾، فضلا عن أن القصص المقالية كان يغلب عليها الأسلوب التقريري والوعظي والتربوي المطعم في بعض الأحيان بالحوار والتصوير والوصف⁽²⁾ ولكن هذه الأنواع والموضوعات طرأ عليها نوعا من التغيير منها العناية بالأسلوب وتقنية الكتابة الجديدة التي تهتم بالفكرة واللغة والحبكة والخاتمة في مراحلها التاريخية اللاحقة من الثلاثينيات حتى نهاية الستينيات فقد تنوعت ما بين القصص المتناصرة من التراث والدين والتاريخ والقصص البوليسية والقصص الأسطورية، ويمكن عند مرحلة الصبح والتطور تركزت في هذه الفترة عند الكتاب المصريين وعلى رأسهم رائد قصص الأطفال كامل الكيلاني ومحمد عطية الإبراشي إذ شملت مضامين قصصهم كل أنواع قصص البطولة والتاريخ وقصص الشعوب وقصص الحيوانات وقصص الدين والتراث والأساطير ورياض الأطفال وقصص الجغرافية والفكاهة⁽³⁾، ومن يطلع على هذه الفترة يتلمس الفرق بين مصر وباقي الاقطار العربية إذ إن في باقي الاقطار العربي عانت من القصور في الأسلوب الفصيح والصعب الذي كان لا يتفاعل معه الأطفال لغموضه وصعوبته لكون هذه القصص كانت تهتم بالوظيفة الاجتماعية على حساب الوظيفة الفنية⁽⁴⁾، وامتازت بالصعف بصورة عامة وذلك مما ساعد على أن تنتشر وبصورة واسعة القصص المترجمة والمعربة التي كانت تغزو الاسواق ومكتبات الطفل العربي.

(1) ينظر الأدب العربي الحديث دراسة في شعره ونثره، سالم الحمداوي، وفائق مصطفى: 307 – 308.

(2) ينظر قصة الطفل في العراق: 41 – 42.

(3) ينظر القصة أدب الأطفال في الأدب العربي الحديث: 198 – 206.

(4) ولعل من يريد أن يطلع على هذه القصص يمكن أن يعود مثلا في العراق إلى أرشيف مجلة الكشاف العراقي ومجلة التلميذ ومجلة الفتوة ومجلة صندوق الدنيا التي كانت تصدر في هذه الفترة، فضلا عن البدايات القصصية لكل من الكيلاني والإبراشي.

تشكل بداية السبعينات وما بعدها مرحلة الربيع والازدهار والتطور بالنسبة لقصص الأطفال من الناحية التقنية والفنية والأنواع المختلفة والمتطورة والمبتكرة فقد كانت للظروف السياسية في الوطن العربي من نهاية الحرب العالمية الثانية وظهور الحركات التحررية وقيام الثورات العربية والتحرير من الاستعمار وما رافقه من ظهور الدول العربية ذات السيادة وما صاحبها من تحديات وعلى رأسها نكسة حزيران وضياح فلسطين وتغير الظروف السياسية وبمعية التعيرات الاجتماعية والاقتصادية والتطور التكنولوجي كان لها الاثر الكبير على قصص الأطفال وموضوعاتها لكونهم جيل المستقبل.

ولا يخفي على الباحثين حالة الانتعاش والنضوج في بنية وهدف القصة في السبعينات وما بعدها فقد اتجهت قصص الأطفال إلى اشاع حاجات وطنية واجتماعية وتغيرات تكنولوجية حديثة، فكان الهدف الاساسي هو تزويد الطفل بالمعلومات العامة عبر اشكال تعبيرية جديدة انتشرت بأساليب كتابية بسيطة ورسوم واضحة ولقد بدأ هذا الاتجاه يتماهى مع التطور العلمي في العلوم الانسانية والاجتماعية والنفسية التي لبت رغبات وحاجات الأطفال.

ولقد ظهرت أنواع قصصية جديدة تماهت مع الوضع السياسي الجديد واتجهت إلى أن تعكس الواقع ولونه المحلي ولاسيما الاقتصادية، فاللور الاشتراكي وهموم العمال والعناية بالتعليم اتخذ حيزاً مهماً في طرح موضوعات قصص الأطفال ففي قصة (الرياح الجديدة) للقاصة هناء العزاوي عالجت مشكلة تخلف الأطفال عن المدرسة بسبب العمل، وقصة (حكاية من ليالي الحصاد) لحسن موسى تعالج قضية الفلاحين والأرض، وهناك قصص عالجت القضايا الوطنية الكبيرة مثل القضية الفلسطينية فقصة (الحمامة) لطلال حسن تبلورت حول القضية الفلسطينية وهناك قصص ارتبطت بفكرة الأرض مثل قصة (النحلة) لحسن الله يحيى وان كانت تتخذ من الرمز واجهة لتأويلها، وهناك قصص أخرى كثيرة حاولت أن تشير إلى عادات وتقاليد جميلة ومفيدة مثل قصة (الحديقة) و(عادل يرى الحياة) لعبد الرزاق المطلبي، ولم يقتصر الأمر عند الجانب الاخلاقي اذ

تلاحظ ظهور قصص سميت بالقصص المدرسية والتي كانت تنتظم على وفق مسار علمي وتربوي مدرسي تجمع بين التربية والعلم أو المعرفة مثل قصص رياض الاطفال لكامل الكيلاني وعادل الغضبان. وتطورت قصص اخرى انطلقت من مواقف الاطفال وكيفية تعاملهم مع المشكلات اطلق عليها احيانا القصص المستقبلية مثل قصة (عصام يتسم) لجعفر صادق، وقصة (حتى الصغار) لعبد الخالق ثروت وغيرها من القصص الاخر، ولعل التأثير بالموروث لم يغادر قصص هذه المرحلة ولكن حدث به بعض التجاوز والاعتناق من خلال تقنية التضخيم والتحوير والامتصاص لبعض العناصر. فكانت قصص الموروث الشعبي المطعمة بالبيئة الحديثة و المعاصرة نوعا من عصبة الشخصيات والأحداث لكي تمثل قناعا يوصل رسالة إلى الواقع المعاصر مثل (المياه الحمراء) و(النخلة المسكونة) للفاضل حسن موسى تجمع بين الريف ولعب الأطفال الشعبية، ولم يكتف الامر عند حد التراث والموروث فهناك قصص حملت مفاهيم جديدة عن العمل والحرية والعدالة مثل قصة (الطريق الجديد) لسامي عباس وقصة (هدية عيد الميلاد) لصالح محمد علي.

ولعل سرورة قصص الانسان والحيوان والنبات قد تطورت واتجهت إلى أن تكون قصص ذات بطولة مطلقة للحيوان و النباتي مجسدة بعدا يتخذ من التعليل والسببية سبيلا إلى ايصال المعنى الاخلاقي والمعرفي والتربوي وهو ما يمكن أن نجده في معظم الاصدارات القصصية في هذه الفترة، إذ إن معظم الكتاب اتجه إلى هذا النمط من الكتابة، ويمكن عد قصص الجماد التي اصابتها نوعا من التعثر في بدايتها قد تطورت فيما بعد عندما جاء كتاب للقصة استطاعوا أن يتجاوز القصور الذي يرتبط بفكرة التجسيد التي يمكن أن تصل معانيها إلى الأطفال بدون معانات و صعوبة، فاستنطاق الاشياء الجامدة تحتاج إلى قدرة مفهومية وحيالية من قبل الطفل لذلك لقد استجابة فئة الاطفال من عمر (11) فما فوق لهذه القصص لكونها تحمل افكار مجردة مبتعدة عن المحسوس مثل قصص (هوبرتين) و(ألف ليل وليلة) وقصص الخيال العلمي التي تحمل نوعا من الاثارة

والدهشة والغرابة بالنسبة للطفل وممعية الحيال العلمي ظهرت القصص العلمية التي تعكس الواقع العربي المتطور والواقع العلمي والتربوي الذي تحتاجه هذه الفترة.

ولاشك أن القصص الدينية والتاريخية كان لها حضورا قويا يرتبط بالجانب السياسي والتعليمي وما يمكن أن يقدمه من معانٍ معرفية وتربوية للطفل وتمثل سلسلة قصص الأبطال التاريخية التي كانت تصدرها المؤسسات الثقافية ولاسيما في مصر دورا في تشكيل نموذج يقتدي به الطفل مثل قصص صلاح الدين الأيوبي وطارق بن زياد وابن بطوطة وغيرها من القصص.

وتجسد القصص الفكاهية نوعا من التطور الذي بدأ متواضعا في بدايته حتى شكل حالة من النصج القصصي الذي اتخذ من فكرة السياريوهات المصورة تقنية توحى من خلال الصورة بالتهكم و الفكاهة، ولقد شكلت هذه القصص في مجلة المزمар ومجلتي في العراق ظاهرة يستجيب له الطفل المتلقي من فئة عمرية تمتد من السنة (4 - 9) لكون في هذه المرحلة تكون لغة التفاهم مع الطفل هي الصورة.

وهناك أنواع قصصية تطورت بفعل التطور السيامي والاجتماعي والتقني في المجتمع، فقصص الثمانينيات إلى الوقت الحاضر اتجهت إلى أن تصبح ضرورة معرفية ثقافية فضلا عن اتخاذها مجالا لترفيهها للطفل، فالزعة التعليمية وهيمنتها ساعدت على أن تميل القصص إلى نوع من اسنة الحيوانات والجماد وقصص التراث التي تساعد على تنمية القدرات الإدراكية والتخيلية والتفكيرية، وهناك قصص جسد تطويع الرمز بها مثيرا فكريا وتأويليا جديدا، ولقد اتصفت قصص هذه الفترة بالأسلوب الشعري الجميل والسيط ومن الكتاب الذي مالوا إلى هذا الأسلوب فاروق سلوم، وكريم العراقي وغيرهم.

ونتيجة لهذا التطور والانفتاح على تقنية القصص الجديدة من الغرب وهاجس التجريب القصصي فإننا يمكن أن نتلمس هيمنة قصص الفكرة والقصص المصورة التي تكتب للمرحلة العمرية من سن 3 - 10 سنوات، فقصص المصورة استعارت نموذج السيناريو والحوار مع الصورة، وقصص الفكرة تتناول المضمون مباشرة متحولة إلى

الخاتمة من دون حبكة أو أحداث متماهية مع قصة الفكرة للكبار، وبجانب هذه القصص هناك القصص الاجتماعية والسلوكية الواقعية وحقائق الخيال العلمي والسحر وقصص الحيوانات و القصص التاريخية والسيرية الذاتية وغيرها والمكاهية والعلمية والحكاية الشعبية والمبتكرة والمتطورة وهناك انواع جديدة تتخذ من الشخصية قناع وهي في طور التطور.

ت – عناصر قصة الطفل:

إن استراتيجية الجنس والنوع الأدبي التي تحاول قصص الأطفال أن ترسم حدود لها لا يمكن أن تنعق منها إلا على اساس تكتيك يرتبط بالقدرة التجريبية والتطور الاجتماعي أو مثل ما قال ستانلي فيش: تفسير الجماعة المفسرة للقوانين تتحكم به سيرورة وظروف التلقي⁽¹⁾، فالعناصر التي تمثل مثيرات يتفاعل معها المتلقي وتنشئ متعة وفائدة وجمالاً يستجيب معها المتلقي ولاسيما في مرحلة عمرية متقدمة ترتبط بالطفولة يمكن اختزالها في مايلي:

الحدث، الزمان والمكان، الشخصيات، الفكرة، اللغة والأسلوب والحوار.

وهذه العناصر هي التي يجمع عليها اكثر الدراسين لأدب الأطفال مع الاشارة الى عناصر اخرى

تدخل ضمن ما سبق أو يمكن أن تضاف اليها⁽²⁾.

١- الحدث:

تتجلى قوة القصة وتمامها واستجابة المتلقي لها في قدرتها على أن تترابط وتتماسك عن طريق

البناء أو الحبكة المنسجمة الأحداث إذ إن صنع الاحداث وتسلسلها يخضع لمبدأ السبب والنتيجة التي

تمارس دورا ايجابيا في اقناع المتلقي.

(1) ينظر هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعة المفسرة: 249.

(2) ينظر أدب الطفل اهدافه وسبلاته: 216.

ولتسلسل الاحداث عدّة طرق، منها أن تتوالى تواليًا عضويًا، ويرتبط بعضها ببعض تمام الارتباط، ومنها ما يكون مرتبطًا بالشخصية الرئيسة في القصة وفي ترابط الاحداث وسيرها من البداية إلى النهاية⁽¹⁾. وحبكة القصة الناجحة هي التي تقوم على تخطيط جيد للأحداث تبدأ من البداية، وتنامي الاحداث ويتأجج الصراع حتى القمة، ويكون هذا النمو أما عن طريق الصراع، أو التناقض في الاحداث والمواقف، أو التكرار، أو التضاد.

وابسط صورة لبناء القصة هي التي تتكون من ثلاث مراحل رئيسة: المقدمة والعقدة والحل، والتي تترابط ترابط منطقيًا ومتناسكًا من غير زيادة و نقصان وتشتت⁽²⁾.

وفي قصص الأطفال يجب أن تراعى البساطة في البناء والحبكة مع الابتعاد عن التعقيد وتشابك الاحداث التي يمكن أن يتيه في خضمها الطفل، وكاتب الأطفال يجب أن ييسر لقرائه سبيل متابعة القراءة واستيعاب الاحداث والأفكار المختلفة التي يسوقها في القصة، والاستيعاب يحتاج بالضرورة إلى فهم وتذكر وربط وكل هذا يجب أن يتم في حدود قدرات الأطفال في مرحلة النمو التي وضعت لها القصة⁽³⁾.

ولقد طور كتاب القصة طريقة استخدامهم للحدث اذ عملوا على استعمال الحوادث المألوفة التي يصادفها الطفل في حياته، في الطريق إلى المدرسة أو ما يحصل في محيطها أو في البيت و السوق⁽⁴⁾.

كما في قصص رياض الأطفال لكامل الكيلاني ففي قصة (أبو غربوش سلطان القروء)⁽⁵⁾ التي تتحدث عن حدث المدرسة ومناهجها ومدرسيها بطريقة شيقة وبأسلوب

(1) ينظر المصدر نفسه: 218.

(2) في أدب الأطفال، الحديدي: 117.

(3) ينظر أدب الأطفال علم وفن، احمد نجيب: 78 – 79.

(4) ينظر قصة الطفل في العراق: 204.

(5) قصة أبو غربوش سلطان القروء، كامل الكيلاني.

شعري جميل، وفي قصة (سفروت الخطاب)⁽¹⁾ نجد أن الحدث يرتبط بسفروت وصدقه وأمانته وشجاعته التي أوصلته إلى الزواج من الأميرة.

2 - الزمان والمكان:

إن "الحدث من حيث هو يجب أن يتسم بالزمانية والزمن من حيث هو يجب أن يتصف بالتاريخية في أي شكل من أشكالها"⁽²⁾، والزمن في القصة عدة أنواع منها الزمن الطبيعي أو الخارجي، والزمن النفسي، والزمن الكوني والتاريخي⁽³⁾.

ويشكل الزمن الطبيعي الكوني بؤرة عمابة كتاب قصص الأطفال لمحاكاته الفضاء المعرفي والثقافي للطفل فقد استخدموا هذا الزمن في أفعاله (الماضي الحاضر والمستقبل) وبيئته الزمانية الصباح والظهر والمساء التي يشار إليها بجمل مثل شرق الصباح وحل الليل وهو ما يلاحظه في معظم قصص الأطفال حتى هناك من الكتاب من استعان بالزمن بوصفه بطلا كما في قصة (العصفوران والبومة الشريرة) لعبد الرزاق المطلبلي⁽⁴⁾، حيث افاد العصفوران من الزمن الكوني النهار في مهاجمة البومة والانتصار عليها. ولقد ركر كذلك على الزمان في قصص الخيال العلمي من خلال التنقل عبر عصور.

أما المكان أو الحيز فإننا لا يمكن أن نفرقه عن الزمان وهناك من دمج بينهما بمصطلح الزمكان ولكن ما يهمنا هو الإشارة إلى أن الأحداث لا يمكن أن تجري إلا في مكان محدد. فالمكان يؤثر في الشخصيات والأحداث التي تدور في مكان فقد وظف كتاب الأطفال الزمان في الوقت الحاضر على ضوء فلسفة رمزية ودلالية عن الطريق الإشارة إلى الخروج والدخول إلى المكان والانفتاح والانغلاق كما في قصة (حزيرة النور) لعادل قضبان وهناك من الكتابة من استخدمها في الإشارة إلى الدفاع عن الوطن كما في قصص

(1) قصة سفروت الخطاب، كامل الكيلاني.

(2) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض: 209.

(3) ينظر الفضاء الروائي في الغربية، منيب محمد البورمي: 20 - 29.

(4) قصة العصفوران والبومة الشريرة، عبد الرزاق المطلبلي، من مجموعة (حكايات من الغابة الصغيرة)

الأطفال التي يكتبها الأدباء الفلسطينيون في الدفاع عن القضية الفلسطينية، والعراقيين في حربهم ضد إيران ولاسيما في ثمانينيات القرن الماضي..

ولقد حرص الكتاب في الوقت الحاضر على أن يتعرف الطفل على المكان من خلال عبارات تدل عليه أو عن طريق الصورة¹، ولقد مارس تسلسل الأحداث إلى تغيير الأماكن وعمل على أن يتعرف الطفل على أماكن كثيرة مثل قصة (الأخوين)² لكامل الكيلاني وهناك أماكن عجائبية عملت على تشويق وشد المتلقي الطفل ومساعدته على توسيع خياله كما في قصة (الأميرة المخطوفة)⁽³⁾ لمنى عثمان.

3 - الشخصيات:

لاشك أنه لا يمكن أن تقوم القصة أو أي عمل سردي بوجود الشخصية التي تمثل الركيزة الرئيسة في تطور أحداث القصة فهذا العنصر مهم جدا في قصص الأطفال؛ لذلك لابد من أن يبذل المبدع الجهد الكبير لرسم شخصيات القصة بعناية، بحيث تحقق أهداف القصة، وتتناسب مع الأحداث، وتتصرف وتتحرك على وفق ما تقتضيه طبيعة الحياة الواقعية. والطفل بحاجة لرؤية الشخصية أمامه في القصة حية و مجسمة، وأن يسمعها تتكلم بصدق وحرارة وإخلاص، حتى يرى فيها النموذج الذي يحتذ به فتترك أثرها فيه سلبا أو إيجاباً⁽⁴⁾

إذ إنه يجب أن تتوفر في شخصية قصص الأطفال سمات وصفات تختلف عن شخصيات التي تكتب للكبار، فلا بد أن يكون هناك عناية بتسميات الشخصيات ومقاربة الاسم مع صفات الشخصية ليتعاطف الطفل مع الشخصية الحيرة وينبذ الشخصية الشريرة، فالوضوح والتحديد والاختيار والواقعية والعدد المناسب من الشخصيات وانتقاء الأسماء بعناية كل هذا يعد من سمات الرسم الجيد للشخصيات في أدب

(1) — يطر دلالة المكان في قصص الاطفال، ياسين النصر: 23 — 25.

(2) قصة الأخوين، كامل الكيلاني.

(3) قصة الأميرة المخطوفة، منى عثمان.

(4) أدب الطفل علم وفن: 80.

الأطفال.⁽¹⁾، فضلا عن أن القصة لابد أن تتجلى بها شخصيات لها سمات وأدار اجتماعية متنوعة تعكس سلوكها وقيمها الاخلاقية، وكذلك يجب أن تكون الشخصية مألوفة للطفل من الحيوانات و الشخصيات الانسانية والجماد، ومن الامور المهمة في شخصية قصص الأطفال أن يكون هناك توافق او تجانس بين افعال الشخصية مع صفاتها الجسمية والعقلية، ولابد أن يتم التركيز في الشخصيات على الروح الجماعية والعمل الجماعية، فالبطولة الجماعية تعمل على غرس روح التعاون والمحبة مع المجموع اضافة إلى أن البطولة الجماعية تتناسب مع نماذج الشخصيات المجتمعية المختلفة⁽²⁾.

وهناك من الباحثين من يؤكد على أن تكون شخصية القصة طبيعية وواقعية وحقيقة تدل افعالها وأقوالها على حقيقتها، فشخصية الأسد قوية والتغلب ماكرا وغيرها من الصفات المعروفة عن الشخصية. وعلى القاص كذلك أن يميز بين شخصية القصة في كونها شخصية طفل صغير او كبير وعليه ألا يمنح شخصية الطفل صفات مثالية كاملة لكي لا يصيب الطفل بالنكوص أو التفاجئ من واقعية العالم المختلفة عن خيال القصة⁽³⁾.

ولعل العناية بصفات الشخصية قد حدث بها تطورا في مرحلة الثمانينيات وما بعدها اذ اتجه كتاب قصص الأطفال في البحث عن نماذج للشخصيات مختلفة مبتعدين عن التكرار فتجلت في هذه الفترة ظهور شخصيات جديدة من طواهر الطبيعة المتحركة كالرياح والسحاب وقطرات الماء والهز والأشجار والنهار و الليل، ومظاهر الطبيعة الساكنة مثل القلم والفأس وقطعة الاسفنج وغيرها وهناك من الكتاب من اضاف شخصيات حيوانية جديدة كالجمال والتمساح وغيرها⁽⁴⁾.

(1) ينظر أدب الأطفال، مبادئه ومقوماته، محمد محمود رضوان، أحمد نجيب: 29.

(2) ينظر ثقافة الأطفال، هادي نعمان: 177، وقصص الأطفال، د. شجاع العاني، مجلة الأقاليم وزارة الثقافة، دار الشؤون العامة، ع3، 1979: 7.

(3) ينظر ثقافة الأطفال: 177.

(4) ينظر قصة الطفل في العراق: 234 – 241.

4 - الفكرة:

تمثل الفكرة الإطار العام والنواة العام التي تتحرك على ضوئها عناصر القصة الاخرى، فنجاح أهداف وغايات القصة يتطلب إستراتيجية واضحة ومميرة في طرح الفكرة التي يتقبلها الطفل، اذ يشكل الواقع و خبرة الاديوب وطريقة تعامله مع الاخرين، والخيال فضلا عن ذكريات الطفولة رافدا و مصادرا مهمة يستقي منها الكاتب فكرته⁽¹⁾، ففكرة قصص الأطفال لابد أن تكون بعيدة عن التعقيد وتتخذ من الوصوح والمرونة التي تمارس دورا مهما في جذب الطفل وتفاعله مع الفكرة أو القصة بصورة عامة، فالفكرة الجيدة تمتاز بخصائص منها أن تحتوي على موضوع يهم الطفل، و تكون حديدة و حدية وواضحة المعزى وتحتوي على عناصر التشويق وأن تكون متلائمة مع القيم المطلوبة اجتماعيا ونفسيا، وكذلك أن تحتوي على قدر مناسب من الخيال، ويستحسن أن تكون الفكرة انسانية وعالمية تصلح لكل زمان ومكان، ويتطلب ايضا أن تكون على مستوى العمري للأطفال لكي تصل اليهم، مبتعدة عن الرموز وأن كان في الفترة الأخيرة اتجها بعض الكتاب إلى الفكرة والمواضيع الرمزية⁽²⁾.

5 - اللغة والأسلوب:

ثمة علاقة من الانسجام والتناسك بين محور اللغة والأسلوب أو التركيب والتأليف حسب ياكبسون، فقاموس الاختيار لمفردات اللغة التي يختار منه المبدع كلماته لابد أن يراعي مستوى الادراك اللغوي للطفل بل لابد أن يراعي مراحل الطفل المختلفة في اثناء ابداعه للغة التي تتأقلم مع مراحل الادراك اللغوي من الحسي إلى المحرد، فلغة الطفل يجب أن تكون واضحة وبسيط وقصيحة تنمو ثروة الطفل اللغوي التي تخضع لمعايير سلامة النطق وطلاقة وفهم مدلولاته اللغة المنطوقة والمكتوبة، وتحفظ على مستوى من التواصل مع الطفل فلغة البرقيات وهي لغة سهلة وواضحة وشديدة اليجاز،

(1) ينظر أدب الطفل اهدافه وسماهته: 216 - 217، وأدب الطفل علم وفن: 75 - 76.

(2) ينظر قصة الطفل في العراق: 254 - 256.

فضلا على أن تكون لغة القصة قائمة على بعد تداولي وظائفي يجسد الوظيفة التصويرية للغة التي تحول معنى القصة من مجرد كلمات الى مدركات حسية يلمسها الطفل ويتخيلها وهذه الوظيفة التصويرية تظهر عن طريق السياق التركيبي و الأسلوب⁽¹⁾.

فالأسلوب يمكن أن نعرفه بأنه طريقة الكاتب في تركيب الالفاظ في جمل وفقرات على نسق معين. يعدّ خلفا جديدا لمضمون القصة وفكرتها فالأسلوب الناجح يقوم على اساس الترابط والتناسق بين الفكرة والجملة التي تنتظم في سياق جديد يلائم الطفل ويشده اليه.

فمن من وظائف الأسلوب في قصص الأطفال اىصال المعنى بسهولة ويسر وشحذ قريحة الطفل عن طريق تطوير محزوبه اللغوي من المفردات وممارسته للكتابة الجيدة. وعلى أسلوب القصة أن يسجّم من مقتضيات الحال النفسية والاجتماعية للطفل وأبطال القصة وموضوع القصة في كون اسلوب القصة الحزينة يختلف عن اسلوب القصة السعيدة.

وهناك انواع مختلفة من الاساليب التي يستعين به الكاتب في كتابة قصص الأطفال فهناك الاسلوب التقريري الذي يتضمن التصريح والتعبير المباشر الذي يخلو من الاحاسيس والعواطف والانفعال، أما الاسلوب التصويري فنعني به استعمال العبارة التصويرية التي تحاول أن تجسد الافكار وتمثلها صوريا لكي يتخيلها ويدركها الطفل فاختزال الكلمات صوريا يخدم حالة التلقي المستمر للطفل للإبداع القصصي⁽²⁾.

ث – أهداف قصص الأطفال:

تعدّ قصص الأطفال من الاجناس الأدبية غير بريئة الاهداف والغايات، إذ إن استراتيجية ابداع هذا النوع يرتبط بفئة عمرية تمثل مرحلة من اخطر المراحل التي تقوم على اساسها البناء الشخصي للطفل والبناء الاجتماعي، ولكي يكون هناك بناء متكامل

(1) ينظر أدب الطفل اهدافه وسماته: 221 – 224.

(2) ينظر قصة الطفل في العراق: 257 – 264، وكتب الأطفال في مصر، سهير أحمد محفوظ: 83 – 90.

ومنسجم للطفل فإنه يحضّر لشروط ومقاييس تربوية واجتماعية وأخلاقية وسياسية، إذ إن غاية أدب الطفل تحددها مرجعيات اجتماعية وعادات وتقاليد اجتماعية ودينية حتى هناك من وضع قيما تطرح منظومة متكاملة لأهداف الطفل منها مجموعة القيم الاجتماعية والأخلاقية والقومية الوطنية والقيم الجسمانية والتربوية وقيم تكامل الشخصية، ومجموعة القيم المعرفية والثقافية والقيم الاقتصادية⁽¹⁾

ولاشك أن اهداف قصص الأطفال تختلف من بلد وآخر لأنها ترتبط بأهداف وسياسة وثقافة كل بلد وهذا ما يمكن أن نتلمسه في أكثر القصص حتى يمكن أن نجد اهداف تختلف من مرحلة تاريخية وأخرى في نفس البلد مثل مصر الملكية ومصر الناصرية والعراق الملكي والعراق الجمهوري الخ.

وعليه فإن الدولة تحدد اهدافها التربوية ذات الاصول القديمة او الحديثة على اساس التكوين الثقافي والمعرفي، ولكن نظرا لأن أكثر الدول العربية والإسلامية انفتحت على العولمة و هناك حالة من الهيمنة الغربية ثقافيا واجتماعيا ومعرفيا فإن الأهداف التربوية حصل بها نوعا من الضبابية والتداخل والتشاكك مما اضعف منظومة الاخلاق العربية وضياع الهوية، فضلا عن أن تجربة تحويل انداع الطفل إلى مؤسسات تخضع لرقابة الدولة له جانبا من القصور الذي اضعف الاهداف التربوية للقصص الأطفال والتي بدورها اخضعت للحكم الفردي وتوجه الفلسفي والعقائدي والفردي، وعلى هذا الاساس فإن هناك من المهتمين حاولوا أن يختزلوا الاهداف على وفق بنية عامة يجب أن تخضع لها اهداف القصة فمهما: الأهداف العقائدية والأهداف التربوية والأهداف التعليمية والأهداف الجمالية²، وبتأثر هذه الأهداف وارتباطها بالقيم العربية والإسلامية والوطنية يمكن أن تحقق القصة أهدافها المعنوية والشكلية وإيصالها إلى الأطفال.

(1) ينظر أدب الأطفال وثقافتهم، قراءة نقدية، سمير روجي الفيصل: 15 - 16.

(2) ينظر أدب الأطفال اهدافه وسماته: 113 - 130، وأدب الاطفال في العالم المعاصر: 30 - 31.

المبحث الثاني

التكنيك الصوري

أ - القصص المصوّرة التكوين والعوامة:

تعود جذور قصص الأطفال إلى عمق التاريخ وطفولة العقل الذي كان لا يعرف القراءة والكتابة متخذاً من رسوم الحيوانات على جدران الكهوف طوطم وأقنعة للخوف من الطبيعة والمجهول، واشتغالها على اساس بعد تعبير يظهر مكنون المشاعر والعواطف والأحاسيس للإنسان القديم.

وإذا اردنا أن نعود إلى أصل أو بداية أول قصة مصوّرة في التاريخ فإن شهادة ميلادها ترتبط بالمصور السويسري جود وكوس امان 1591 والتي للأسف لم تصل إلينا أي صور له، لذلك يمكن القول إن الولادة الحقيقية للقصص المصوّرة بدأت عام 1754 في صحيفة بسلفانيا غارلت في امريكا فقد كان بكرة عناوينها هي قصة (اتحد أو مت) توحى بالبعد الاستعماري في ذلك الوقت، ومن بعد هذه الخطوة الاولى توالى القصص المصوّرة بالانتشار والتزايد متخذة مواضيع متنوعة منها السياسية والاجتماعية بدون أن تتخذ البعد الرمزي أو الأيقوني للصورة حتى كان المنعرج الاستراتيجي والتكنيك في القرن التاسع عشر الذي تطورت به الصورة لكي تصل إلى قمة النضوج عن طريق ولادة أول قصة مصورة للأطفال عام 1820 في نيويورك وبعد هذه القصة المصوّرة بدأ محتواها ينطوي على ابعاد سياسية واجتماعية وثقافية ورمزية توجت في اعتماد الحزب الجمهور الامريكي صورة الفيل رمزا له في منتصف القرن التاسع عشر، وعلى اساس هذه الثقافة الرمزية للصورة فقد انتشرت وتطورت القصص المصوّرة في بداية القرن العشرين، إذ إن الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتكنولوجية وظهور الطباعة الصورية والمطابع حفز الجانب الابداع للكتاب والمصورين والرسامين في تطوير هذه القصص وانتشارها في العالم بسرعة. متخذة من انماط جديدة من الشخصيات المغامرة المصوّرة

رموزاً للأطفال غدت ثقافتهم وُمت لغتهم ولاسيما بعد الافتتاح المتبادل والمنسجم بين الصورة الساكنة والصورة المتحركة التي كانت تعرض على شاشة السينما. ولعل الظهور الخجول للقصص المصورة تحول طاهرة ثقافية أعادت أرشفت الشخصيات الأمريكية فمن قصص تظهر في صحف إلى قصص لها مجلات خاصة تحتضن شخصيات مصورة ومبتكرة تحولت إلى وجود ثقافي حقيقي مثل شخصيات (سوبرمان والوطواط ولولو والرجل العنكبوت) التي اطلع عليها الجمهور العربي من خلال الترجمة والطباعة اللبنانية. ولم تقتصر القصص على هذه الشخصيات المغامرة إنما اتخذت شخصيات أخرى ومتنوعة ما بين الحريين العالميتين تجسدت في قصص الرعب والسخرية والتهكم والفضاء والمخلوقات العجيبة والطبيعة والحيوانات والجهاد الخ.

ولقد كان لحضور عنصر الفكاهة والتشويق والأغراء البصري مثيراً لاستجابة حواس الطفل البصرية وعواطفه ومشاعره ولكون هذا الحضور أصبح واقعاً فقد تحول إلى حالة من الاستثمار إذ كانت الصحف والمجلات الأمريكية تطرر واجهتها بنوع من المصوّرات التي تمثل دعاية وإعلان لهذه المجلات والصحف. ولم تتوقف قصص الأطفال وإبطالها المصورة عند الحدود الأمريكية إذ إن جغرافية أوروبا الثقافية والإبداعية ولاسيما في فرنسا قدمت شخصيات مصورة مثل ميكي التي كانت تنشر في المجلة المصورة ميكي، وفي بلجيكا ظهرت (تار تار) و(الاقزام)، وهناك من الشخصيات من اتخذت من المرجعية الشرقية نماذج لها مثل السندباد وكيلوباترا الخ، وهناك شخصيات تعلقت بالذاكرة مثل توم جيري والفهد الزهري وطرزا الخ.

ولكن يمكن أن نسجل للثقافة الغربية قدرتها الابتكارية وطريقتها في طرح مضامين ومفاهيم الصورة التي استطاعت من خلالها أن توازن بين الصور الورقية وأفلام الكارتون السينمائية، فالحضور السينمائية لهذه الشخصيات احتل الصدارة في أكثر المواسم الانتاجية في السينما الأمريكية.

أما في الوطن العربي فقد كان وصول القصص المصورة متأخراً وذلك لظروف سياسية واجتماعية واقتصادية وتكنولوجية، وأن كانت هناك محاولات قديمة غنيت بالفن المصور في بلاد الرافدين والنيل والذي تحول بعد ذلك في التاريخ الاسلامي الى زخرفة خطية وكرافيكية وتلاعب بالخطوط لتكون أيقونات ورموز صوري ولكن هذه الخطوط الزخرفية كانت خطوات حجولة انتظرت قروناً طويلة لكي تظهر الآلة الطباعة مؤخراً بعد أن وصلت الحملة الفرنسية فكانت مطبعة بولاق نواة لطبع قصص الأطفال التي كانت في عددها الأول خالية من الرسوم وبعد ذلك تطعمت برسوم تتخذ من اللون الاسود والأبيض بنية ادراكية بصرية للطفل، ويمكن القول إن البداية الحقيقية تجلت في القصص المصورة ذات اللونين التي ظهرت في دار المعارف 1912، من خلال طرح قصص "القطيطات العزاز" و"زوزو وفوفو" و"عند الفلاحين" و"البنت الحمراء". إلا أن وتيرة صدور هذه الكتب خفّت تدريجاً لصالح المجلات المصورة والكتب الحكومية.

فقد ظهرت عام 1933، في مصر مجلة مصورة سميت (بالاولاد) ولم تتوقف نهضة القصة عند المجلات والصحف وبعض المطبوعات فقد مثل الرسام حسين بيكار مفترق طرق في تاريخ القصة المصورة العربية إذ كانت لقصصه المصورة مثل ألف ليلة وليلة وعلي بابا وخسرو باشا دوراً هاماً في ثقافة الصورة العربية.

وعلى الرغم من البدايات العربية المتعثرة للقصص المصورة فإنه اتخذت منعطفاً كبيراً وواسعاً وذلك بتنوع وكثرة عناوين المجلات والصحف والمواقع والدور والمؤسسات التي كان لها عناية بالقصص المصورة في الوطن العربي مثل مجلة السندباد في مصر والمزمارة ومجلتي في العراق ومجلة ماجد في الامارات ومجلة باسم في السعودية وهناك مؤسسات ودور نشر مختص بنشر قصص الأطفال مثل دار الفتى العربي في بيروت ودار ثقافة الأطفال في العراق⁽¹⁾، ومؤسسات الأطفال في الامارات وقطر ودول الخليج العربي

(1) قصص الأطفال المصورة عالمياً وعربياً، وفيق صفوت مختار، مجلة الكويت، ع 470، 18 / 8 / 2014.

وتونس ومصر، ويمكن عذ الامارات العربية المتحدة وقطر والسعودية من الدول الرائدة والمهمة في العناية بالطفل وما الجوائز القطرية والدولية ونشاطاتها الثقافية إلا شاهدا على مسار الريادة، ويمكن أن نتابع هذا العناية بالطفل والصورة الثقافية من القنوات والمضائيات العربية الكثيرة الاقليمية والمحلية التي تبث اربع وعشرون ساعة صورا كارتونية وبرامج أطفال تحاور النية الادراكية البصرية للطفل العربي.

ب — هيمنة القصص المصورة:

لا يتعد التطور المعرفي والتقني عن قضية دور الصورة وهيمنتها في عصر العولمة فالعولمة عملت على أن تكون لغة الصورة هي اللغة العصرية في زمن انفتاح الفضاء واختلاف اللغات واللهجات، فالصورة ومن خلال التطور الذي لحق الفضاء الاثير وتحويل كل شيء إلى حالة من الاعلام وعرو فضاء الصورة كل مكان، فإن لغة الصورة اخذت تشد الانسان المعاصر اليها في جانبها الساكن والمتحرك، ولأن طبيعة الطفل منذ مراحل عمره المبكرة تميل إلى فعل الرسم والشخطة، ولما كان هذا الفعل العنشي للطفل لم تقطن اليه البشرية في العصور القديم وما يوحى به من قيمة تعبيرية. فإن العلماء والباحثين التربويين والفسيين كشفوا بأن هذه الاعمال العنشية وتعلق الأطفال بالرسم والشخطة بالقلم على كل شيء حتى على اجسادهم لها جوانب تربوية وسيكولوجية وتشكيلية وحالية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر⁽¹⁾.

وبانصهار البعد التربوي والسيكولوجي والجمال للصورة فإن قصص الأطفال يمكن أن تعمل على أن تسد هذه الفجوة المعرفية من خلال الرسوم المصورة في القصص ولاسيما في السنوات الاولى للطفل، إذ إنه في هذه المرحلة العمرية لايعرف القراءة والكتابة وعلى اساس هذا القصور اللغوي، فإنه يتجه إلى الصورة بوصفها بعدا تواصليا وسيميائيا ولغويا، إذ إنه كلما يتقدم بالعمر حتى وصله إلى سنة (11) تبدأ آلة اللغة

(1) مدخل إلى سيكولوجية رسوم الأطفال، عبد المطلب امين القريطي: 15

والقراءة تشتغل عنده وعلى أثرها يتراجع دور القصص المصوّرة في كون مرحلة العمر المبكر تكون لغة الطفل به محسوس ومجسمة ومتجسد والتي تبدأ بالتطور من البعد الأيقوني التواصلي المحسوس إلى أن تصل إلى مرحلة التجريد وتكوين المفاهيم والرموز وبتعقيد اللغة ورموزها يصبح دور الصورة ثانويًا ويتجه الطفل في المراهقة المبكرة إلى قصص وروايات أطفال غير مصوّرة ولقد تتخذ الصورة الحركية في السينما جانب كبير من اهتمامه، ولم كانت الإشارة الصورية تمثل المرحلة التعليمية الأولى، فإن القصص المصوّرة اتخذت في الوقت الحاضر إستراتيجية محددة في أثناء ابداعها فتداخل الجانب التعليمي والتربوي والجمالي مجسدا قضية تساعد الطفل على توسيع مدركاته المعرفية والثقافية فالسرس التي يمكن أن تحدثها القصة في الطفل تنطلق من دورها في تحفيز البنية الإدراكية الجمالية والمعرفية، فالاهتمام بالصورة في كتب الأطفال ينبع مما تضيفه عليه من عناصر التشويق، وما في ألوانها من سحر وجاذبية، وما تهيه للأطفال من تصوير محسوس للشخصيات والحوادث التي تعرض لها القصة، فتساعد خيالهم على تصور ما ترويها القصة وكأنه شيء واقعي حدث في الحياة الحقيقية.

ولكي يساعد على تحقيق هذا الخيال فإن الرسام يلجأ إلى اضافة الادمية على الحيوانات والطيور في القصة، فمثلاً مع نفس الاسباب التي دفعت الكاتب إلى أن يطق هذه الحيوانات وتلك الطيور.. وكم يسعد الطفل أن يرى الأرنب وقد ارتدى حلة حميلة، وحمل فوق رأسه مظلة مزركشة.. او يرى القطة (وفيوبكتها) السديعة.. او الكلب ورباط عنقه الايق، والعصا في يده، يسير إلى الثعلب المكار ليتقذ الدجاجة الحمراء.

وفضلاً عن الجانب التشويقي والاغرائى فإن الصور تقوم بدور هام بوصفها وسيلة من وسائل الايضاح والتعليم، عندما تصور بيئة من البيئات او شكل شعب من شعوب، او منظر نوع من الاشجار، او ملابس عصر تاريخي، وما إلى ذلك ما يمكن أن تعرض له كتب الاطفال.⁽¹⁾

(1) أدب الطفل علم وفن: 221 – 222.

وتتم عملية نقل الصورة إلى الطفل عن طريق نوعين من الصور وهما: المرسومة والفوتوغرافية وتشمل كل منها على اساليب تقنية وامكانيات متميزة والملاحظ أن الصورة المرسومة كانت ولمدة طويلة هي السائدة وحدها في مجال قصص الأطفال، بينما فشلت الصور الفوتوغرافية في إقامة اتصال بين الطفل وعالم القصة.⁽¹⁾

وهذا الامر يفسر ميل الطفل المبكر لافلام الرسوم المتحركة وعزوفه عن رؤية الافلام السينمائية الباقلة للصورة الفوتوغرافية، في كون أن الطفل يستجيب للرسوم والوانها وخطوطها اكثر من الواقع المراني الذي تقدمه الافلام السينمائية. ومعظم باحثي علم النفس يعود اسباب اهتمام الطفل بالرسوم وصورها اكثر من الواقع الى دوافع وحاجات نفسية واجتماعية وفسيلوجية وللأشباع الحاسحركي لكون الصورة تساعده في اكتشاف العالم حوله⁽²⁾، ويمكن أن تحفز وتثير الصورة تساؤلات كثيرة عند الطفل، وعلى الرغم من ثبات الرسوم على الورق إلا أنها توحى بحركة الموضوع وتتيح للأطفال فرصة التأمل فيها، وهذا ما يصعب أن يجده في الصورة السينمائية المتحركة، فضلا عن أنها تعمل على تطوير قدرة الطفل في الفهم والتفيل وتنمية الذوق العام.⁽³⁾

ولاهمية الصورة في قصص الأطفال فلقد عمل الباحثون على أن تكون هناك فوائد وأهداف لهذه القصص المصورة فمن أهدافها:

- 1 - تصنع الصورة جوا من الواقعية تساعد الأطفال على الاعتماد على انفسهم.
- 2 - تساعد على تنمية ودقة الملاحظة وتجعل الطفل يفكر بالصورة ويطيل النظر فيها.
- 3 - تعطي الصورة معاني للالفاظ.

(1) قصة الطفل في العراق: 98.

(2) مدخل إلى سيكولوجية رسوم الأطفال 16 - 18.

(3) قصة الطفل في العراق: 98.

ومن فوائد الصورة ايضا:

1 - إن الصور والرسومات تصغر الاحجام الكبيرة والاحجام الصغيرة بحيث يمكن رؤية الاشياء واضحة.

2 - تعطي الطفل شرحا وافيا للموقف التعليمي أو العلمي.

3 - تسهل الصورة وتبسط الاشياء وتجذب اهتمام الطفل.

4 - تساعد الطفل على التذكر.

5 - الرسم ينمي الحس الجمالي وهو يؤثر حتما في اتساق وسلوك الطفل وتحسين قدرته على الفوز على اساس أن الخير جميل وأن الشر قبيح.

6 - يساعد الرسم على بناء خبرة الطفل و تكوين المفاهيم وتقوية قدرته التعبيرية.⁽¹⁾

ولقد ارتبطت القصص المصوّرة في الوقت الحاضر ارتباطا عضويا مع السيناريو والتصوير الدرامي لكي تعوض عن البعد الخيالي أو ضعف الخيال في القصة المصوّرة والسيناريو يعتمد في قصص الأطفال على ركيزتين هما القصة والفكرة والتي تتجسد بحدث درامي و بناء فني يعتمد على تقطيع الحدث أو الفكرة الدرامية إلى لقطات ثابتة تتصل بذلك الحدث متخذة من الحوار وحركة الاحداث سريرة تعذي عنصر التشويق والاغراء عامدة على أن تبلور تصورا ايحائيا ويقوى من شدة الصراع الذي احداثه السياريو، ولقد تطور في الوطن العربي ولاسيما العراق اسلوب اللقطات المصوّرة الذي يقوم على اساس قيام مشهد يتكون من ثلاث صور مرسومة تتصل ببعضها بفكرة واحدة وحركة الرسوم⁽²⁾، ولعل مرحلة الثمانينيات وما بعدها ظهرت قصص مصوّرة كثيرة وهناك قصص اعيد طباعتها على اساس صورة جديدة ومتقنة مثل رسوم القصص في قصص كامل الكيلاني ومحمد عطية الابراشي وعادل غضبان ومنى عثمان ووفاء العياشي وعبدالله الكبير وخالد يوسف وعبد الله روؤف الخ.

(1) ينظر أدب الأطفال دراسة وتطبيق: 36، و قصة الطفل في العراق: 99.

(2) قصة الطفل في العراق: 102.

الفصل الثاني

إستراتيجية الأيقونة وسميائية التواصل

الفصل الثاني

الصورة والأيقونة

مدخل:

تتداخل وتتشابك الأبعاد المعرفية والفلسفية والسياقية بين الصورة والأيقونة، فالصورة لها مرجعيات أدبية وفنية تشكلت عبر التاريخ، فكانت طريقة للتعبير عن اللغة التواصلية في العصور القديمة ولعلم محسوسيتها وتجسيمها قربها إلى أن تكون حضورا تواصليا يرتبط بالتفاهم الاجتماعي، فالأثر الذي تركه الصورة في الذهن باقيا ولا يزول. فبناء ادراكها الصوري طورته الأديان المختلفة لكي يصبح بعدا رمزيا يتجلى به حضور الطقوس.

ولكن هذا التجسيم والمرئية التي قدمتها الصورة في فترة من مراحل الحضارات القديمة دخل في سجل ثقافي ومعرفي مع قضية تطور العقل الإنساني فبظهور الأحرف والكتابة ورموزها ومنطقها اللوغوسي الذي كان في وقت سابق محرما أو ممنوعا. فالكتابة ونطقها الكرافيكي كان مرفوضا لأنه يمثل تجاوزا على المحرم والمقدس فكتابة الشيء هو بمثابة حضوره¹¹ وما بين هذه العلاقة بين الصورة والكتابة بدأ يتراجع حضور الصورة التواصلية والثقافية وتحويله إلى أبعاد إنسانية أخرى تحسدت في القيم الحمالية والدينية، فعندما انقطعت الصورة عن التواصل ودخلها إلى حرم المقدس الكنائسي ووجودها بوصفه المجسم والمرسوم وبأنها أيقونة مقدسة وضعها على أساس وظيفة دينية غايتها روحانية وإيمانية تجسر للقاء بين الإنسان والله وتحمل من الضوابط والمقاييس ما تريده وتحث عليه الكنيسة وتعاليم اللاهوت. فالرسوم الأيقونية توحى بأشياء غير طبيعية ومجهولة حاول الفنانون والرسامون أن يتجاوزها برسومهم وصورهم بعيدا عن الانصباط والمقاييس والغاية الدينية والأهداف المجهولة لكي يشكل الجمال والحرية

(1) ينظر الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة نوفل نيوف: 11 - 26.

والتمرد ومحاكاة افعال البشر والحياة والطبيعة اهدافا جمالية عليا للصورة التي احتلت عن الأيقونة⁽¹⁾.

فالتصالح الذي اقامته الكنيسة مع الأيقونة الدينية الوثنية كان موضع سجالات دينيا وفلسفيا في اللاهوت المسيحي، اد رفضت بعض المذاهب ورجال الدين في القرون الوسطى فكرة التجسيد والرسوم التي تتماهى مع فكرة الوثنية القديمة، والتي حاولت الكنيسة على ضوئه أن تقدم تبريرا لاستعمالها الأيقونة عن طريق تبنيها لفكرة الأيقونة على اساس أنها فعلا تواصلية يمكن أن يرسل الرسالة الديية إلى الاقوام كافة ولاسيما في العصور القديمة عندما كان اكثر الشعوب لا يعرفون الكتابة والقراءة فمحمول الصورة ورمزها الديني يمكن أن يفهمه البسطاء والفقراء والأمين⁽²⁾.

ولكن هذا التفريق بين الأيقونة والصورة قد تم احتوائه من قبل الكتابة ومبدعيه الشعر الذين اتكاؤا على المجاز والتشبيه والاستعارة التي قدمت للإبداع الشعري وغيره صورا تحاكي الواقع والخيال، فعنصر الرسم والصورة وتداخلها في الشعر وانفتاح الشعر على الاجناس الاخر احدث حالة من التماهي والانصهار بين المكتوب والصورة المرسومة وغيرها فالقصيدة الحديثة استحضرت الصورة المرسومة ولقد حولتها إلى أيقونة سيميائية تخدم سسنان وعوالم الخيال الابداع⁽³⁾، وما اتصل بالشعر من هذا الانفتاح تحلى ايضا في انفتاح القصص بأنواعها على الرسم والصورة والذي ظهر حليا في العلاقة التي قامت بين الصورة والأسلوب السردى في قصص الاطفال المصوّرة التي صهرت بين الصورة والكلمات على وفق تقنية الاختزال او التوسع لكلا الطرفين — الصورة والكتابة — على حساب الاخر، فالتوازي الجديد بين المكتوب والمصوّر عمل الخيال

(1) الفن لأجل من ، آربي سبرول، موقع الانترنت، www.youtube.com/watch.

(2) معايير الجمال بمنظور الله، آربي سبرول، موقع الانترنت، www.youtube.com/watch.

(3) ينظر قراءة الصورة وصور القراءة، صلاح فضل: 5 — 17، وأقوال النور قراءات في التشكيل المعاصر، حاتم الصكر: 36 —

الإبداع على أن تشغل الصورة على وفق المنهج السيميائي في بعده الأيقوني الذي يخضع للتأويل والتواصل.
فالأيقونات الصورية التي نشاهدها في قصص الأطفال تخضع لعلاقة اعتباطية تنشئ دلالات وأنساق
تواصلية تتناغم مع المتلقي من فئة الأطفال الذين لا يعرفون القراءة والكتابة.

المبحث الأول

سيمائية الملفوظات الأيقونية عبر أوجه الشبه والاختلاف

يشتغل بروتوكول الأيقونة على أساس علاقة الماثول الذي يحيل إلى موضوعه، والذي يشكل في مرحلته الأول تحقيق أيقوني تم الاتفاق عليه في السيميائيات بأنه الاحالة الأيقونية القائمة على التشابه ما بين الأيقونة والموضوع، والتي بعد ذلك حصل على العلاقة التشابهية هذه تعديل حولها من علاقة تشابه إلى علاقة وجود بعض الخصائص المشتركة بين الموضوع والأيقونة ولكن هذا التشابه أو الخصائص لا يمنع من أن عالم السيميائية بورس وضع ثلاث أنواع للأيقونات: الأيقونة الصورة، الأيقونة/الرسم البياني، الأيقونة / الاستعارة. فالنوع الثالث الاستعاري الذي تشكل عن طريقه شبكة علاقة معقدة تحيل الأيقونة إلى خصائص ملفوظية محردة مثل صورة شجرة صغيرة قد توحى بالطفولة والتشابه هـا لا يتعلق بعناصر محسوسة ومشاركة بينهما بل يتعلق بخصائص مجردة كالطراوة والنضارة والعنفوان⁽¹⁾..

ويقرر أمبرتو إيكو أن توسيع مفهوم الملفوظات الأيقونية منطلقاً من مصطلح (دريبطو) (الـمعنم) الذي يرتبط بكل علامة خاصة يتناسب مدلولها، لا مع مدلول علامة منفردة، بل مع ملفوظ من ملفوظات اللغة مثل إشارة (منع المرور) التي لا تمتلك علامة لفظية معادلة، بل ملفوظاً معادلاً (" اتجاه ممنوع " أو " يمنع السير في هذا الاتجاه ")⁽²⁾.

وعلى غرار ذلك يمكن أن نقارب ملفوظات أيقونية تشكلت في سرد قصص الأطفال أتخذت من المكان والزمان والأسلوب التصويري والوصف بنية ادراكية بصرية لإشباع الحاجات " الحاسهركي "⁽³⁾ للأطفال الصغار وتفعيل الإدراك البصري في اكتشاف

(1) ينظر السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س. بورس: 116 – 118.

(2) سيميائيات الانساق البصرية: 86 – 87.

(3) مدخل إلى سيكولوجية رسوم الاطفال: 81.

البيئة أو العالم الخارجي ونمو المفاهيم الصورية عن الأشياء، إذ إن الزمن الكوني التاريخي وأيقونة المكان الطبيعي أو الواقعي احتل حضوراً كثيفاً في قصص الأطفال الحديثة التي تبحث عن الأسلوب المحسوس القريب إلى ادراك الطفل، ففضاء الرمان والمكان غالباً ما يشار إليه في قصص الأطفال إلى جمل أو جملة توحى بالملفوظات الأيقونية ففي قصة (الأميرة الحسناء) لمحمد عطية الإبراشي يتجلى الملفوظ الأيقوني للفصل الشتاء عن طريق تأثيث فضاء الزمان بحضور أشياء محسوسة توحى به:

" وكان الوقتُ شتاءً، والثلجُ يتساقطُ كالقطنِ المندوفِ، ويغطي الأرض، ويكسو الحديقة ثياباً

ناصعةً البياض....

وفجأةً شكتِ الإبرةُ أصبعَ الملكة، فنزلتْ ثلاثُ نقطٍ من الدَّم، فوقَ الثلجِ على حاجزِ الشَّبَاكِ"⁽¹⁾

التغذية السيميائية للملفوظ الأيقوني في هذا المقطع يتخذ من المثير اللوني والوصف الحكائي طريقة لإشباع استجابة الطفل البصرية عن طريق تحفيز مخيلته اللونية والمكانية والرمزية ومساعدته على تكوين انساق وسمن تعريفية تساعد على بناء منظومته المعرفية على أساس أن لون الثلج أبيض يمكن أن يستشعر لونه وبرودته من خلال جهازه الحسي الذي يساعد على بناء تجربة جديدة في التعامل مع الثلج ونضارته في المستقل.

وتتحلى في قصة (في جزيرة النور) البساطة والوضوح والسهولة اللغوية والمعجمية والتشبيه

الصريح في وصف أيقوني يحفز بناء صورة متخيلة عن مكان و زمان القصة:

" تحت سماء زرقاء، وفي منزلٍ وضع، من منازلِ جزيرةٍ صغيرةٍ تسمى جزيرةَ المرجان، جاء الى

هذا العالمُ طفلٌ صغير، جميلُ الوجه، حلُوُ القسَمات، غزيرُ الشعر"⁽²⁾

(1) قصة الأميرة الحسناء، محمد عطية الإبراشي: 3 - 4.

(2) قصة في جزيرة النور: عادل الغضبان: 3.

الجادبية في افتتاح هذا المقطع من القصة يؤسس لجانب ملفوظ لسماء زرقاء تستحضر مباشرة إلى ذهن الطفل صورة سماء صافية زرقاء تم ربطها بمتواليه من الجمل التي تؤكد على جانب من التفاؤل بالحياة والأمل بالمستقبل، فتعبر صورة السماء مع معناها الذي يمكن أن لا يدركه الطفل في هذه المرحلة العمرية الصغيرة ذات الإدراك الحسي ولكن مضمون التوازي أو التقابل بين الموصفات البصرية للسماء الزرقاء التي هي بشرى بولادة طفل جميل غزير الشعر لكي تتعاطف مع الطفل. فالحضور الانساني بكونه طفلا ساعد على بناء أيقونة يعلمها ويفهمها المتلقي الطفل في كون صورة الطفل يمكن أن يتواصل معها المتلقي (الطفل) فبتعاضد أيقونة السماء الصافية وملفوظة الطفل عملت على تحفيز الذاكرة الصوري المحسوسة وبذلك أضفت هذه الملفوظة الأيقونة عنصر التشويق والأغراء والتواصل مع قدرة الطفل وإدراكه.

وهناك من كتاب القصة حاول أن يشد الانتباه الحركي عند الطفل مكون ملفوظة أيقونية يستجيب له الجانب الحركي المحسوس للأطفال في كون النية الجسدي للطفل في مرحلة النمو المبكر تثيرها الحركات التي تحاول إشباع رغبته الحركية، لذلك نتلمس أن معظم قصص الأطفال تتجه إلى الجانب السمعي والحركي لكي يستجيب لها الطفل ففي قصة (البنت والأسد) إذ تلور أحداث القصة في طلب أو رغبة طفلة صغيرة من والدها بأن يجلب وردة لها في فصل الشتاء وهو طلب تعجيزي بالنسبة لوالدها الذي جلب الوردة ولكن مع شرط قاسي للأسد الذي كان يحمي الوردة، ولكن ما يهمنا في هذه القصة الجانب الحركي المحسوس الذي يمكن أن تستجيب له حواس وعواطف الطفل:

“وبعد قليل رأيا أسدا متوحشا، يجري وراءهما، ويزأر زئيرا مخيفا، حتى لحقهما، فقال للتاجر:

كيف تجسر على أن تسرق هذه الوردة بغير إذن مني؟”⁽¹⁾

يجسد توافق الملفوظات الأيقونية الحركية والسمعية حالة من الأغراء والتشويق

الذي يشد انتباه المتلقي من فئة الأطفال عن طريق جملة أو ملفوظة (يجري وراءهما)

(1) قصة البنت والأسد، محمد عطية الإبراهيمي: 11

فحركات جريان الأسد تختزل صورة للعب يتقنها الطفل. فتحفيز رغبة الطفل على الجريان أو الركض لغرض اشباع حاجته الحركية والمعرفية في كون الأسد حيوان تقدمه القصة بكونه مفترسا. فبحضور هذه المتوالية من صورة الجريان وكلمة الأسد تعيد للجملة حيوية حسية تدركها البنية المعرفية العقلية عن طريق الحواس لكي تتحول إلى صورة أو أيقونة يستحضرها الطفل بوصفها تحقيق ممكن للصورة الأسد الحيوان، فكل حيوان يمكن أن يراه الطفل في الواقع ولاسيما لأن ادراك الطفل في هذه المرحلة عام للأشياء وعلاقته الجشتالية أو الجشطالية معها تنطلق من الارضية في فهم العمق أو الخلفية في مرحلة متقدمة بعد ذلك فكل حيوان هو مفترس في هذه المرحلة. وحركات الاسد ورثيره تستجيب لها حاسة السمع فسماع الزئير يشكل ملفوظ أيقوني سمعي يستشعر صوته الطفل من صوت الكلمة المنطوقة عن طريق تلفظها ونغمت الكلمة التي تتماهى مع الصوت الحقيقي للأسد.

ولم يكتفِ كتاب قصص الأطفال بالملفوظات الأيقونية الزمنية والمكانية والحركية والسمعية إنما يمكن للأسماء وبعض الملفوظات أن تكون لها قوة سحرية لاسيما في نية الحكاية الشعبية التي تُسرد للأطفال وتنطلق بعض جملها أو صيغها بطريق معية أو على هيئة جملة شعرية، كما في القصص التي تناس مع حكايات تراثية مثل حكاية (علي بابا) والسندباد وقصص كثيرة مأخوذة من ألف ليلة وليلة. إذ إن قول زعيم اللصوص في قصة علي بابا (افتح يا سمس) فتفتح باب المغارة. لها وقعا في نفسية الطفل وذاكرته السمعية، لذلك نلاحظ في قصص الاطفال تركيز على صيغ وعبارات يرددها ابطال القصص وأن كانت ذات مضامين اخلاقية لكي يستحضرها الطفل في ذاكرته السمعية وتساعد على بناء اخلاقه وقيمه في المستقبل، وهناك من كتاب القصة من يتخذ من الأسماء المحسوسة ملفوظات أيقونية تساعد على تكوين ذاكرة صورية وأيقونية للشيء ففي قصة (الأخوات الثلاث) نلاحظ أن القاص يركز على أسماء الاخوات لكونهن أيقونات تحفز الجانب البصري عن طريق حضور اللون:

” كَانَ فِي بَعْضِ الْمَمَالِكِ الْقَدِيمَةِ ، مَلِكٌ وَمَلِكَةٌ لِهَئِمَا ثَلَاثُ بَنَاتٍ، تَسَمَّى الْكُبْرَى (شَقْرَاءَ)، وَالْوَسْطَى (حَمْرَاءَ) وَالصَّغْرَى (زَهْرَاءَ)، وَكَانَتِ الْكُبْرَى وَالْوَسْطَى مَوْضِعَ رِعَايَةِ أَبَوَيْهِمَا وَحُبِّهِمَا الْجَمِّ لِأَنَّهُمَا كَانَتَا مِثْلَهُمَا سُوءَ طَبَاعٍ وَشَرَّاسَةً خَلَقِي، أَمَّا الصَّغِيرَةُ، فَكَانَتِ عَلَى جَانِبِ عَظِيمٍ مِنَ الْجَمَالِ وَالذِّكَاةِ وَكَرَمِ الْإِخْلَاقِ

«(1)»

يَسْتَجِيبُ الْمَعْجَمُ اللَّغَوِيُّ الْحَسِّي لِلطِّفْلِ لِتَصْوِيرِ أَيْقُونِي يَسْتَدْعِي الْوَانِ شَقْرَاءَ وَحَمْرَاءَ وَزَهْرَاءَ فَاسْتَعْمَالَ هَذِهِ الْأَسْمَاءِ الْمُرْتَبِطَةِ بِبَيْنَةِ الطِّفْلِ تَشْكَلُ مِثْرًا تَحَاوُرَ ذَاكِرَةِ الطِّفْلِ وَخِيَالِهِ لِكَيْ تَعِيدَ بِنَاءَ صُورَةٍ خَيَالِيَّةٍ لِلْوَنِ الْأَحْمَرِ وَالْأَشْفَرِ وَصُورَةِ الزَهْرَاءِ مَعْبَرَاتٍ عَنِ مَا تَحَاوُلَ الْقِصَّةُ بِنَاءَهُ مِنْ بِنْيَةٍ مَلْفُوطِيَّةٍ تَنْسَحِمُ مَعَ بِنْيَةِ وَصُورَةٍ تَسَاعِدُ عَلَى ادْرَاكِ الْوَانِ عِنْدَ الطِّفْلِ، فَالْمَوْسُوعَةُ الثَّقَافِيَّةُ الَّتِي تَحْمِلُ دَلَالَةَ الْوَانِ تَعْبُرُ عَنِ جَمَلَةٍ يَتَصَوَّرُهَا الطِّفْلُ مَشْبَعَةً رَغْبَتِهِ وَحَاجَتِهِ مِمَّا تُؤَدِّي إِلَى اكْتِمَالِ مَعْجَمِهِ الصُّورِيِّ عَنِ الْأَشْيَاءِ وَالطَّبِيعَةِ وَعِلَاقَتِهَا بِأَسْمَاءِ الْقِصَّةِ، فَعِلَاقَةُ الْأَيْقُونَةِ بِالْمَوْضُوعِ (الْوَانِ) تَصَوَّرُ مَرَجِعِيَّةً دَائِمَةً لِيَتَعَرَّفَ بِهَا الطِّفْلُ عَلَى الْوَانِ صُورِيًّا أَوْ تَصَوَّرِيًّا..

(1) قِصَّةُ الْإِخْوَاتِ الثَّلَاثِ، عَادِلُ الْغَضْبَانِ: 3.

المبحث الثاني

الاسنن البصرية

لا شك في أن الوقائع البصرية تشكل ظواهر تواصلية غير أن الشك في طابعها اللساني امر قائم على الاعتراض على الطابع اللساني للظواهر البصرية الذي يقود إلى نفي صفة العلامة عنها⁽¹⁾ والتي حاولت السيميائية التغلب عليها من خلال بحثها عن الاسنن⁽²⁾ البصرية من خلال التقابل بين مفهوم الموسوعية والقاموسية اللذان يشكلان نموذجين مجردين لوصف شكل وعينا السيميائي، إذ إن الهدف الاسمي للقاموس هو وصف المعرفة استنادا إلى حدود لسانية فقط، في حين تروم الموسوعة الامساك بمعرفتنا للعالم³، فخضوع العلامة اللسانية إلى تمفصل مزدوج له مرجعية ودال ومدلول ثابت وواضح ترفضه فكرة الموسوعية التي تقوم على اشارات تفهم بها كلمة ما في السياقات المختلفة؛ لذلك فإن طبيعة الموسوعة تأخذ بعين الاعتبار الانتقاعات السياقية والظرفية وهو ما يختلف عن العلامة اللغوية⁽⁴⁾، ولكي يتجاوز السيميائيون هذه الاشكالية فقد اتجه إلى وصف مختلف الوقائع التواصلية بواسطة مفاهيم خاصة بها من قبيل "سنن" و"رسالة" والتي تقابل اللغة والكلام عند اللسانيين، فالبحت عن سنن للأيقونة تحتاج إلى تحديد مبدأ الاعتباطية والإشارة الدلالية، فالأيقونة السيميائية يمكن عدها اضعف حلقة دلالية لأنها تقوم على التشابه أو خصائص الشيء، ولعل هذه الاستجابة رفضها أمبرتو إيكو من خلال تقديمه رؤية تحاول أن تؤصل لكون أن التشابه بين الأيقونة والموضوع إنما خدعة ووهم في كون الشيء المادي المرسوم أو الصورة لا تعكس الواقع لكون أن العلامة الأيقونية هي علامة مشابهة في بعض مظاهرها لما تدل عليه مما يعسي أن الطابع الأيقوني

(1) ينظر سيميائيات الانساق البصرية: 25.

(2) الاسنن هنا جمع سنن.

(3) ينظر العلامة تحليل المفهوم وتاريخه: 160 – 165.

(4) ينظر المصير نفسه: 165.

هو مسألة دراجات، فالشعور أمام رسم معين يشعر العين ببعض المنبهات البصرية التي تقوم على الربط بينها ضمن بنية ادراكية أي أننا نتعامل مع معطيات التجربة التي يقدمها لنا الرسم، مثلما نتعامل مع معطيات التجربة التي تقدمها لنا الاحساس، اذ نقوم بانتقائها وتنظيمها على وفق انساق توقع وأنساق مسلمة مستمدة من خبرتنا السابقة معتمدنا على تقنيات مكتسبة، مبنية على اسنن محددة، فالعلاقة سنن/ رسالة هنا لا تتصل بطبيعة العلامة الأيقونية بل بإوعية الادراك ذاته. هذه الإوعية التي يمكن عذها حدثا تواصليا، ويمكن النظر اليها بوصفها عملية تنشأ فقط حين نعطي لمنهات معينة دون سواها دلالة، بناء على تعلم معين. وبذلك فإن العلامة الأيقونية لا تمتلك خصائص الشيء الذي تحيل اليه إنما تعيد انتاج بعض شروط الادراك المشترك اعتمادا على سنن ادراكية عادية، وذلك عن طريق انتقاء بعض المظاهر المميزة او النموذج عند الطفل وإغفال اخرى. فالسنن الأيقونية تقوم على تداحل علاقات سياقية متعددة عن القواعد الثابتة والمحسوبة منطلقة إلى تسنين يرتكز على العلاقة التواضعية التي لا تمتلك خصائص الشيء للممثل بل تعيد انتاج بعض شروط التجربة بناء على سنن محددة، وهذا لا يعني اغفال البدائل الاختيارية والأسلوب الفردية او الحرة في الانداع الصوري الذي يخضع لسنن التي يعتمدها الرسام⁽¹⁾.

فمقاربتنا للأيقونات البصرية في قصص الأطفال ابتعدت عن السيرة الابلاغية التي لا تستند إلى سنن والتي تكون خالية من كل دلالة و يمكن أن تكون مجرد مثير — واستجابة، فامثيرات — في مقارنة علم النفس — ليست كافية لمنح العلامة أبسط التعريفات والاسنن فهي في احسن الحالات تختصر العلامة في شيء يوضع محل شيء اخر والحال أن المثير لا يعوض شيئا اخر ولا يحل محله، بل يثير هذا الشيء بشكل مباشر

(1) ينظر سيميائيات الانساق البصرية: 29 — 61.

وهو ما يتنافى مع دور العلامة الأيقونية التي تحول الفعل من حالة الحام الى حالة ثقافية تلغي ميتافيزيقا المرجح حسب إيكو⁽¹⁾ وتستعيز عنه بنسخة ثقافية مشتقة منه.

إن التحويل الثقافي لمثيرات صور الأطفال تفرض نظاما جديدا من التوافق الاجتماعي وتواضع الاحكام المسبقة أو الموسوعة الثقافية المعروفة والتي في صورها الإبداعية في قصص الأطفال تخضع لإلية تتحكم فيها قواعد سننية وإبداعية أو فردية ففي قصة (عقلة الاصبع) نتلمس على سطح الورقة فضاء للرسم يشكل سنن تواصلية تعريفية تحفز الإدراك البصري لكي تحوله من مثير إلى دلالة ثقافية فعلاقة الالوان المرسوم تتطابق موضوع القصة التي تتحدث عن وضع شاذ لطفل صغير قزم وضعيف البنية له احوة سبعة كان ابوهم حطاب فقير فقرّر أن يتخلص منهم، وما بين التخلص منهم وحيل ودهاء عقلة الاصبع في العودة إلى البيت في كل مرة منتهية القصة بأن يبقى عقلة الاصبع واحوته تائهين في الغابة ويتعرضون لمشاكل كثيرة منها الهرب من الغول الذي يريد أن يأكلوهم، وفي كل مرة يتخلصون من مشكلة في الغابة بفضل حيل عقلة الاصبع لكي تنهي القصة بأن يحصل عقلة الاصبع على حذاء عجيب يساعده في انتصار مدينته على الاعداء ثم يتم تكريمه مع والده من قبل الملك وذلك بالمبال والتقرب اليه⁽²⁾.

فتعاليق الصور وألوانها لم يتجاوز المثيرات البصرية والمعرفة بالعالم الواقعي الذي يمس أن يساعد الطفل على فهم واقعه، فالدرس الاخلاقي من الصور يتجاوز فكرة التواصل عن طريق الصورة إنما يتجلى البعد الاستفزاز للدراك البصري للطفل الذي يجلب المتعة والأعراء ففي صورة جلوس الحطّاب الفقير مع زوجته في الليل عندما نام الأطفال للتأمر على التخلص منهم نجد أن الرسّام وعن طريق الصورة حاول أن يتواصل مع الطفل الذي لا يعرف القراءة لكي يوحى اليه بأن عقلة الاصبع كان يستمع اليهم:

(1) ينظر العلامة تحليل المفهوم وتاريخه: 11 – 12.

(2) ينظر قصة عقلة الاصبع، عادل الغضبان.



فالبناء العام لهذه الصورة ارتكز على علاقة الكل بالجزء فالإطار العام للصورة نتلمس به احجام طبيعية للزوجين والطفل القرم. فالأسلوب الكتابي كشف لنا أن الطفل قصير القامة قزما فكانت الصورة أيقونة تشبه واقع القصة المتخيل، أما جشتاليت التوازي بين العمق والأرض او الشكل والخلفية نجد أن تركيب الارضية يأخذ اطار البيت الخلفي والذي كان يتضمن لونا واحدا مع تأييده بأشياء ترتبط بالبيت تتطابق مع الاسنن الواقعية لكل بيت، والتي يمكن أن يتعرف عليها الطفل، ولقد اتشحت جدران هذه الارض باللون القهوائي الذي يتدرج إلى اللون العسلي الذي يخالف الامامية أو العمق الواضح الذي تشكل من الشخوص الثلاث الزوجان وولدهما. فالألوان المتنوعة التي يرتديها الحطاب الفقير تمزج بين اللون الاخضر مع الاصفر والقهوائي والأبيض الذي تخالفه المرأة التي ترتدي فستان ازرق مع الشال البنفسجي، وعقلة الاصبع بحجمه الصغير يرتدي الوان تجمع بين الاصفر والقهوائي والأخضر، فالعلاقة الجشتاليت بين الارضية والعمق أو الامام والخلفية تحاول أن تشرح الوان هذه اللوحة عن طريق الاشتغال على اربعة ابعاد

تعريفية وسننية وتواصلية وإبداعية، فالصورة تحاكي الواقع ولاسيما أيقونة البيت من الداحل التي يألمها الطفل الصغير لأنها البيئة الأولى له. فإدراكه للصورة ينطلق من التجربة والتميز الذي يمكن أن يتعرف عليه الطفل. فموسوعته أو ثقافته البصرية تتوافق مع سنن الصورة وأثاثها مما تساعده على بناء علاقة تواصلية ناجحة مع الصورة وتتعاصد المحاكاة الأيقونة لداخل البيت مع قدرة الرسام المتفردة التي تتجاوز المحاكاة أو أيقونة التشابه حسب (بورس) لكي تدعمها طريقة تركيب الألوان التي تخالف الواقع أو المتعارف عليه لكي تساعد على بناء تجربة جديدة لأدراك الطفل وتثريه فسلم الاختيار والتأليف اللوني واستعارة الألوان المخالفة للألوان الحقيقية أو الواقعية. والبصمة اللوية والدمج بين الوان مختلفة ومتنوعة وبراقة او مضادة تبلور حولها هيمنة لوية تجمع بين الوان القهوة والبيوت، متدرجة الوان الصورة بدرجة اقل بين الوان الازرق والأصفر والبنفسجي والأبيض وكلها الوان قابلت للتديل والاختلاف ؛ لكون ملابس الانسان متغيرة بصورة مستمرة، ولكن هذا العنف اللوي وتفكيكه من قبل الطفل لا يحتاج إلى دلالة معقدة. إنما تشده إليه حالة من الانفعال والعاطفة مما تساعد على تعديل الاسنن والمتعارف عليه من قبله لكي تُصيغ استجابة جمالية للصورة من قبل الطفل مما تساعد القصة على شد انتباه الطفل بصورة مستمرة إلى الادراك البصري للوحة المرسومة والتي تساعد على مفهمة معايير الاخلاقية والاجتماعية، ويمكن التبيه إلى أن سيميائية حركة الشخصيات في هذه الصورة توحى بما هو مكتوب من رفع يد الحطاب الفقير في اثناء حوارهم مع زوجته يوحى بمدى التشجيع في الحوار لكون حركة الجسد لغة حوارية يمكن أن توصل رسالة في حال ضعف رسالة اللغة، يقابلها حركة حسدية لزوجته تنطوي على دلالة سيميائية تدل على عدم الرضى مع الخوف والتأسف والاعتراف بالأمر الواقع في ترك أطفالها في الغابة، ولعل هذه الأيقونة الصورية التي تركز على الألوان الجذابة التي تشد انتباه الطفل البصري بمعنية سيميائية الحركة أو الحركة الحسية التي توحى بخطاب صوري يمكن أن يفهمه الطفل ويتعرف اليه بسهولة لأن المرحلة الأول من الطفولة تبلور

عنده في لحظة الانتباه الى الحركات لأن المرحلة العمرية قبل سن الرابعة عند الأطفال تكون لغتهم حركية أكثر من هي كلامية، لذلك ركزت القصص المصورة والمكتوبة في هذه الفترة العمري على عنصر الاكتشاف عند الطفل عن طريق شدة وقوة الألوان المستخدمة، فضلا عن عنصر الحركة السيمائية في الصورة والتركيز على الجسد.

ولا يتوقف تسنين أو تععيد الجوانب البصري عند أيقونة التشابه مع الواقع وتجاوزه ابداعيا عن طريق اللون والحركة السيمائية.فأننا نتلمس في صورة أخرى من قصة عقلة الاصبع طابع يحالف الواقع أو الطبيعة وألوانها مكررا على الجانب الأغراني والتشويق في الصورة ففي صورة عقلة الاصبع فوق جذع شجرة نتلمس عنصر التشويق الحركي:



تعتبر هذه الصورة عن مثير واستجابة عفوية ادراكية يمكن أن نستوعبها موسوعة الطفل وأحكامه السابقة أو مكتبته البصرية، بأن الصورة تعبر عن شخصية عقلية الاصبغ في الغابة، فملفوظية الغابة تنفتح على بعد سيميائي أيقوني وإشاري و دلالي، فالغابة في ذاكرة الطفل تتخذ نموذجاً تستدعيه الذاكرة التخيلية في كونها مكان طبيعي يحتوي على حيوانات وطبيعة جميلة يحبها ويتوهم الطفل بأنه يعرفها عن طريق السمع أو الرؤية التي تقدمها له سنن وقنوات تواصل مثل قصص أطفال قديمة سمعها أو ما سمعه من قصص الكبار وأحدثهم اليومية، وما رآه وسمعه من قنوات الأطفال في التلفاز وعالم الأثير وما بين هذه الأسنن المحددة لماهية الغابة. فإن الأيقونة البصرية في قصص الأطفال تقدم الغابة عن طريق السياق العام للقصة المحكية فالسرد يوضح أنهما أطفال صغار تركهم والدهم الحطاب في الغابة، ولعل تركيز هذه الأيقونة البصرية التصويرية على عنصر الرؤية التي توحى بها حركة يد عقلية الاصبغ فوق العين وصعوده في مكان عالي (جذع الشجرة) يوحي للطفل من خلال الصورة بالضياع والبحث الدائم الذي كان يقوم به الأطفال ومعية هذه الدغدغة للسلوك الحركي عند الطفل نجد أن كسر افق المعرفة اللونية أو الاحكام السابقة للطفل في كون الغابة تبدو باللون الأخضر تتجاوزها الصورة عن طريق التركيز على هيمنة اللون الاصفر للمشاهد العام للصورة والأخضر في الجانب المطل من الأشجار على الطريق و اللون القهوائي للشجرة، فامتزاج الالوان الحقيقية للأشياء مع سنن الابتكار أو المتخيل المرسوم تعمل على إثارة المسببات البصرية للطفل وحذبه إلى القصة، فضلاً أنها تساعد على تعزيز مفاهيم صورية قديمة لديه تركز على أن جذع الشجرة لونه قهوائي، والحقيقة العلمية للون جذع الشجرة القهوائي يثبت حقيقة تحاول أن توهم الطفل بأنه يشاهد شجرة حقيقة أو غابة حقيقة لكي يتعاطف الطفل مع شخصيات القصة التي ضاعت في الغابة، ولكن هذا التعاطف يقابله انزياحاً أو شعريّة لونية تجانس بين اللون الاصفر الذي يرمز إلى الصباح ولون الغابة الحقيقي الغائب، وما بين هذه العلاقة الانزياحية تعمل على شد الطفل وإغرائه بصرياً لكي تتحول الالوان ورسومها من قناة تواصلية ممتعة إلى مهمة اعقد تتحلى في الرسالة الإبداعية التي تريد أن

توصل رسالة إلى الطفل، فإن الهدف الاستراتيجي للقصة وصورها هو تربوي وتعليمي وهو ما سنتطرق اليه في فقرة اخرى.

وفي انتقالنا إلى صورة الغول في هذه القصة نتلمس تحولا كبيرا في مستوى التنميط والمحددات فاختزال صورة الغول على اساس التحول من مدلول كلمة الغول المفتوحة الخيال، والتي شكلت اشكالية في جانبها الدلالي للكلمة في القاموس المعجمي والدلالي العربي في كون الغول شخصية وهمية ليس لها مرجعية في الواقع:



ولعل اجتهاد الرسّام الابداعي في رسم صورة الغول بهذه الهيئة والنموذج مستعيرا الصفات المجردة التي يمكن أن يتصف بها الغول من قبح الشكل وسوء الحلق، إذ إن ذاكرة الكلمة التي استدعتها وأكدتها الصورة في كونه قبيحا جدا تتعالق مع الجو العام لرسم القصة وموسوعة الطفل والأعراف والاسنن التي كونها في ذاكرته عن الغول. فإننا نلاحظ أن هناك تعزيز لمشهد لوني مخيف لبيت وطريقة وأسلوب حياة العول، ففعالية اللون القهوائي الذي يحدد اطار الصورة الخلفي تستجيب للنسبة الإدراكية البصرية للطفل التي تأطر المكان بأنه داخل البيت ولاسيما جذرانه المتشعبة باللون القهوائي ويمكن أن تفتح هذه الدلالة اللوني للحائط على ماثول أو قانون يصور الحائط بالقهوائي لأنه يحتوي على اثاث لونها قهوائي، وكذلك يمكن أن يغلف الحائط بلون القهوائي دلالة على لون الخشب أو الديكور الخشب ولاسيما في كون الغول يسكن الغابة ويمكن أن يستفاد منها في بناء بيوه من خشب الغابة، ولكن ما يخالف الحليفة و الاطار العام للصورة باللون القهوائي هو لون قطعت اللحم التي تتخذ من لون القهوائي دلالة على الشواء،

فألون القهوائي في هذه الصورة قدم صورة بصرية سيميائي مختلفة عن كونه لون يرتبط بحقيقة واقعية معروفة للطفل محاكاة للون شجر الغابة أو البيئة الطبيعية، والجانب الآخر من اللون ارتبط بحالة متعبة لطهو اللحم وتحويلها إلى اللون القهوائي معبرة على أنه جهاز للأكل، وفي هذا الجو المشبع باللون القهوائي، فإن تعبير صورة العول ربطت بين تسريحة الشعر الغريبة واللون الأزرق وشكل الوجه الغريب والمخيف واختيار الوان مختلفة لملاسه لكي تأكد للطفل بأنه شرير وسيء، مكونة ذاكرة حديدة للطفل تؤكد ما مرسوم في ذاكرته عن نموذج الغول. فصورة الغول توحى للطفل محاكاة لنموذج الغول وليس أيقونته لأنه لا يوحد تشابه مع الواقع أو المرجعية الواقعية، وإنما على اساس مرجعية المسلم به أو المتعارف اليه ثقافيا وتراثيا التي تجسد الغول والدائمة، فالمنظومة الحكائية الصورية لهذه الصورة تتطابق مع المنظومة الحكائية الشعبية عنه، وبالترابط بين الالوان الغريبة وحركة يد الغول في اثناء تناوله لقطعة اللحم، ويجانبه على الطاولة أنية عليها قطعت لحم مرسومة بطريقة توحى بسخونتها عن طريق الخطوط الخارجة من قطعة

اللحم والتي تنماهى مع حقيقة علمية وواقعية بأن المادة الساحنة تشع منها الحرارة والتي يُظهر الرسم لكي توحى بشكل واضح للطفل بسخونة قطعت اللحم وهو ما تستجيب له موسوعة الطفل في كونه لو اردنا من طفل أن يرسم شيء ساخن فإنه سوف يضع خطوط خارجة منه لكي يدل على السخونة على وفق ادراكه الحسي للأشياء فمعمية هذه الابعاءات تعزز الادراك الحركي والحسي للطفل، اذ تهيمن صورة تناول الأكل شرهة نموذجاً قبيحاً مخيفاً عند الطفل للعول بأنه يأكل و يتناول لحوم الأطفال أو الاخوة في هذه القصة، وبذلك فإن الألوان الغريبة والمجسم الصوري للغول والجو العام للغاية مزجت بين احساسات الخوف والرغبة والتعجب والتشويق - فالغرائبية تثير الادراك البصري للطفل مما تحفزه على تكوين سنن وقواعد تدعم القواعد والأحكام السابقة التي كانت معروفة عند الأطفال و الذاكرة الجمعي اللاشعورية (نسبة للونف عالم النفس).

ولا يفوتني أن اتطرق إلى صور القصص المستوحاة من التراث العربي ولاسيما قصص الفكاهة اذ قد تشكل قصص وحكايات جحا نموذجاً اعاد انتاج و ابداع الحكاية الشعبية على اساس تكتيك الصورة والأسلوب والواضح وفي محاولتنا مقارنة صورة قصة (جحا والحمار الناقص) فإننا تلاحظ الفكاهة ارتطبت بالرسوم⁽¹⁾؛

(1) ينظر قصة جحا والحمار الناقص، المؤسسة العربية الحديثة.



تدشن هذه الصورة في سياق قصة حجا والحصار الناقص علاقة سياقية بين العرف و الاسن التي سمعها الطفل وتلقته الاجيال، و النموذج الذي قدمته القصة يستدعي قصص وحكايات حجا بشخصيتها الفكاهية والهزلية التي تتصف بالطرافة وبعض الاحيان بالغباء، ولعل شخصية حجا ذات مرجعية وهمية وأن كانت هناك كتب من التراث تؤكد بأنه شخصية حقيقة ولكن ما يهمنا هي العلامة التعريفية في كونه نموذجا ذو شخصية ناجحة ومقبولة بالنسبة للطفل لكونه مضحكا، لذلك فإن أيقونة هذه الصورة تجمع بين التراث عن طريق الخلفية التي تأثت بملابس تعود إلى العصر القديم مضافا اليها صورة ورسوم البيوت التي توحى بفترة زمنية قديمة ايضا وبتعاضد هذا الشكل العام فإننا وبتحققنا من صورة ووجه حجا فإنها صورة تحمل ملامح سيميائية مضحكة من خلال الانف الكبير وصغر العينين محاولة هذه الصورة ايصال رسالة ابلاغية إلى الأطفال بأنهم

امام نموذج جحا حقيقة أو أن الصورة عملت على خداعهم بأنه جحا، وبالفترض هذا يمكن أن تمثل هذه الأيقونة الصورية عتبة أو علامة تعريفية تساعد المتلقي البصري (الطفل) في فهم المعنى العام للقصة بأنها مضحكة. ويتحولنا إلى الصورة الثانية في هذه القصة نجد نوع من العلاقة التي يمكن أن تقام مع عنوان

القصة جحا والحمار الناقص:



إن المسألة المهمة التي تبرز في هذه الصورة هي وجود مؤثرات بصرية تتألف فيما بينها لكي تشد الطفل بصريا إليها، إذ إن حقل زاوية الرؤية البصرية تمتلئ مباشرة بمظهر الشخصيات ولاسيما صورة جحا والناس والحمير. ففي بداية التلقي فإن ما يشد بصر الطفل إلى هذه الصورة حركة يد الرجل التي تشير إلى جحا مكونة علامة سيميائية

معلومة عند الطفل توحى بالتنبيه، فتجربة النصح من الغير عند الطفل تتخذ اشكال مختلفة من الابوين وخاصة الام التي تحاول أن تنصح طفلها في كل مرة لكي تساعد على التصرف على وفق حسن السلوك والدوق العام والتوافق مع متطلبات المجتمع. وبكيفية هذه الحركة تبدأ زوايا الاتجاه المصري تشتغل على منظور جمالي يتمركز في الألوان الراهية التي تشد الطفل اليها، فضلا عن العرائية التي يمكن أن يشاهدها الطفل بالنسبة للون الحمار الذي يتخذ اللون الوردي الفاتح، فالمتعارف عليه والمسلم به من قبل سنن ومعلومات المحدودة والمحسوسة بأنه لا يوجد حمار لونه وردي وبهذا الانكسار فإن صورة الحمار تلعب دورا في شد التلقي البصري عند الطفل فاستجابة الطفل لهذه الصورة في كون الحمار حيوان يثير اقباله الطفل وفضوله اضافة إلى لونه، وبذلك فإن هذه الصورة تكشف عن علاقة متوحدة بين الانسان والحيوان وهذا ما يرغب الطفل به.

وهناك أنظمة اخلاقية ودينية تثيرها الأيقونة المرسومة وذلك ما يمكن أن نشاهده في الأيقونات داخل الكنسية وغيرها من دور العبادة التابعة للدين في اسيا مثل البوذية... الخ، ولكن التكنيك الذي يمكن أن توحى به الصورة به تحاول أن تأخذ دور الكلمات أو التعاليم الديني لأنها يمكن أن تشكل مادة وقناة تصل رسالتها بسرعة ويفهمها الطفل، فلغة الصورة التعليمية يمكن أن نسميها حسب الباحث السيميائي موريس السلوك الذي تثيره العلامة عند المتلقي⁽¹⁾، فالعلامة الأيقونة لصورة تعليم الادعية للطفل ومنها ادعية الاستيقاظ والنوم والتي يمكن أن نصل لها في المواقع المختصة بالأطفال في الشبكة العنكبوتية⁽²⁾:

(1) ينظر العلامة تحليل المفهوم وتاريخه: 101.

(2) ينظر موقع منتديات الوليد: قسم قصص الأطفال _ قصص مصورة للأطفال الشبكة العنكبوتية، forum.el-wlid.com



الطابع العام لهذه الصورة تحاول أن توصل رسالة دينية للطفل عن طريق صور متماسكة ومتراصة توحى دفعة واحدة بالفكرة، فالعلاقة بين الشخصيات المرسومة للأطفال والتي يمكن أن يميز بينهما الطفل من خلال ألوان ملابسهما، فحسبة الطفل صاحب اللون الوردى هي تشكل فكرة دينية تحاول الصورة إيصالها إلى الطفل إلا وهي الادعية وصورة الطفل ذو الملابس التي تحمل اللون الفضي هو المتلقي، فموضوع وطريقة إيصال الرسالة عن طريق الأطفال أو صورهم يمكن أن تحفز الطفل في تقبل هذه النصيحة والأخذ بها، ولعل التوازي بين المكتوب والمرسوم وأن كان هناك هيمنة للمرسوم، في الأيقونة فإنها تحاول أن تساعد على تسهيل الحفظ والتعلم للطفل مع عدم النفور والملل من التعلم، فضلا عن أن الناحية الجمالية ونضارة الألوان الزاهية تثير انتباه الطفل إلى الصورة وتبعد عنه الملل، ويمكن عن طريق هذه الصورة يحاول الطفل أن يربطها أو يعكسها بوصفها محاكاة للواقع في كون أن هذه الصورة يمكن أن تكون هي السياق المرجعي أو المرجعي للصورة متمثلا في السس أو موسوعة الطفل التي ترتبط بتجربة الطفولة، وهناك من الأطفال من نتلمس عن طريق التجربة اليومية بأنه هناك

صورة أو شخصية كارتونية يتأثر الطفل بها ويطلق اسمها عليه وهو ما يسهل على المربين والأهل بأن يزرعوا في نفس الطفل اخلاقية حسنة تعود إلى بطل شخصيته الكارتونية أو الصورة المرسومة التي يحبها⁽¹⁾.

(1) لا يموتني أن انوه بهذا الصدد بأنه عندما نعود بذاكرتنا إلى أيام الطفولة نلاحظ بأن هناك شخصيات كارتونية ورسوم اثرت بنا فمن منا لم تعلم أن تكون ستديلا او تكون ساري وغيرها، حتى عندما اصبحنا في عالم الكبار وصار لنا اطفال نلاحظ بأنهم يحاولون أن يتقمصوا دور شخصيات مرسومة أو كارتونية يحبونها.

المبحث الثالث

ايدولوجية الأيقونة

فهمت الإيدولوجية في هذا العصر على أساس أنها علم الأفكار وبوصفها سلاحا نقديا. وهي مفاهيم مؤسسة على العقل والعلم الدين هما سلاح مجتمع الحداثة ضد الإقطاع والاستقراط والأفكار الدينية والميتافيزيقية والخرافة. فثمة ارتباط بين العقل والمفهوم النقدي للإيدولوجيا الناقدة لكل مضاد للمجتمع العقلاني⁽¹⁾.

ويرى ريكور في أن مقولة الإيدولوجيا لها تفسيرين شائعين التفسير الأول: لماركس الذي يرى أن الإيدولوجيا هي نوع من الوعي الزائف الذي يهدف إلى تبرير الوضع القائم، والتفسير الثاني لماكس فيبر الذي يرى أن وظيفة الإيدولوجيا هي إضفاء الشرعية على النظام السياسي، إما ريكور فيشير إلى أن للإيدولوجيا وظيفة في تحقيق الهوية والكيان الجماعي فهي تضيي الوحدة على سلوك الأفراد لمجتمع معين غير أن ريكور في التفاته للجانب الإيجابي للإيدولوجيا يربطه بالجانب الإيجابي لليوتوبيا في مجتمع معين، فإذا كانت سمة الإيدولوجيا هي الحفاظ على الجماعة فإن طرح هذه الجماعة ليوتوبيا جديدة تساعد على اكتشاف الممكن، وهكذا كشف في الإيدولوجيا واليوتوبيا والعلاقة الجدلية بينهما عن وجهي الخيال الضامن لوحدة الجماعة في المحافظة على القديم والابتكار و التطور⁽²⁾.

وما بين تأويل الإيدولوجيا بين الوعي الزائف وإضفاء الشرعية وتحقيق الهوية والوحدة، فإن الفن بجميع أنواعه وأجناسه يعدّ في الوقت الحاضر وعاء أو حاضنة لصراع

(1) الإيدولوجيا والهوية الثقافية، جورج لارين، ترجمة فريال حسن خليفية: 16 - 23، ومفاتيح اصطلاحية جديدة: 133 -

135.

(2) - ينظر من النص إلى الفعل، بول ريكور، 299-321

الايديولوجيات الخفية لذلك كان مشروع ادورنو في النقد الجمالي قائما على كشف وفضح الإيديولوجيات التي تقنع بها الفن⁽¹⁾.

ولكن هذا الصراع أو القبول والنفى للايديولوجيا نجد أنه في الاتجاه العام الذي تذهب اليه السيميائية التواصلية بأنه مقبولا في كون العلامة الأيقونية تتكون من وحدة ثلاثية المبنى (الدال والمدلول والقصد) مركزين على الوظيفة التواصلية أو الاتصالية بين الدال والمدلول المشروطة بالقصدية، وبالطبع فإن البراءة والمقاء والأهداف الجمالي للنص أو الأيقونة والصورة تتخذ منحى جديدا في مقارنة القصص المصوّرة للأطفال، إذ إن الصورة أو الأيقونة تنطلق من مقصدية قائمة على هدف وغاية تحددتها قصة الطفل، فالجوانب الايديولوجية الخفية في الصورة التي تبلور حول الأهداف الاخلاقية والتربوية والتعليمية لا يمكن أن تظهر بصورة واضحة ومباشرة. إنما تتغلف بغطاء جمالي يشد الطفل إليها ولعل الملامح الستة للفعل الاتصالي التي اشاعها مخطط جاكوبسن هي: المرسل، المتلقي، قناة الاتصال، الرسالة، الشفرة، السياق:

السياق

الرسالة

المرسل

المتلقي

قناة الاتصال

الشفرة

تكمّن فيها الوظيفة الجمالية بوصفها مهيمنة⁽²⁾ تتجاوزها الصورة و الأيقونة في قصص الأطفال عندما اصبحت شفرة الأيقونة الواضح غير مرئي عن طريق خدعة الألوان وجمال وانزياح الأيقونة عن الواقع لكي تستجيب لها الرغبة او اللاشعور عند

(1) ينظر علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ادورنو نموذجاً، رمضان بسطويسي محمد: 59 - 101

(2) ينظر السيميائ والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الخايمي: 48.

الطفل؛ لأنها تحاكي المكبوت وتحاول تغيير وكأنه صار على وفق رغبة الطفل لا إكراهه، وإذ اردنا أن نعرف الشيفرة في المنهج السيميائي يمكن القول إنها العملية التي يتم بموجبها تحويل الواضح أو المراني إلى شيفرة بانتكار القواعد (يعني الانحراف والإبداع الحر)، ونعني بالسنن نقل الواضح إلى شفرة اعتمادا على سنن موضوع مسبقا،⁽¹⁾ وعلى هذا الاساس فإن السؤال عن ماهية الأيقونة في القصص المصورة يتمركز حول قدرة الصورة و الأيقونة على محاورة الرغبة الدفينة عند الطفل وتجاوز الحاجات، إذ إن الحاجات حسب علم النفس هي ما يحاول الطفل اشباعها مباشرة وبدون رادع وفي حالة تعرضه لرادع اخلاقي وتربوي وتعليمي يمنع من اشباعها فإنها تتحول إلى رغبات مكبوتة يمكن أن يتم اشباعها بطرق أخرى وكثيرة، فالإيديولوجية التي تحاول الأيقونة ايصالها للطفل تستنطق الدواخل اللاشعورية للطفل لكون اللاشعور ورغباته الدفينة غامضة ومتجددة باستمرار ويمكن أن يستجيب لها الطفل بسهولة فالمتعة الجمالية والبصرية للألوان تعمل على اساس وعد كينوني اشد اغراء من يقين الامتلاك الفعل للشيء. فلعبة الايديولوجية تشتغل في الأيقونة عن طريق التوافق بين حاجات ورغبات الأطفال المتباينة التي تحاول الأيقونة الوصول اليهما، إذ إن هذا التناين دفع الكثير من المهتمين بالذات الانسانية وتأثير الصورة عليها إلى الفصل بين مكونين داخل الانسان: مكون عقلاقي يتصرف على وفقه الانسان استنادا إلى قواعد عقلية تبرهن وتحتاج وتفسر وتبرر وتربط النتائج بالأسباب والمقدمات بالنهايات. وهناك بالمقابل مكون آخر منفصل عن الأول ومتمرد عليه، إنه المكون العاطفي النفسي حيث تكون الغلبة للانفعالات والأحاسيس والتقدير العاطفية للمواقف، إذ إن السلوك الانساني على وفق هذا المكون ليس دائما واعيا أو عقلانيا ولا ترتبط ردود افعاله بتقدير موضوعية لوقائع فعلية، فإن الذهن في هذه الحالة لا يحلل ولا يكتث للروابط الممكنة بين المقدمات والنتائج. فالإنسان يمنح محددات سلوكه وضوابطه من انفعالات قد لا نستطيع تفسيرها، فالأمر يتعلق بأبعاد لا

(1) ينظر السيميائية وفلسفة اللغة: 410

علاقة لها بالمنطق والتدبير العقلاني للأهواء والحاجات والرغبات المترتبة عنها. إن الحاجات التي لا تتحقق، لا تختفي، بل تحتل موقعا داخل اللاشعور لتتحول بعد ذلك إلى رغبة لا يستطيع الفرد مراقبتها عقليا إلا في النادر. وأن تنوع هذه الحاجات ليس منفصلا عن تنوع الأيقونات والمتلقين الأطفال، فالمحددة الأولية للأيقونة بالغة الأهمية من أجل الاقتناع فلا شيء في الأيقونة وليد الصدفة، فالطفل حاضر بوصفه متلقيا ضمنيا أو قارنا ضميا لا بعده متلقيا فردا إنما بعده متلقيا ثقافيا يخضع في سلوكه واستجابته إلى مجموعة من العوامل الخفية التي لا تكشف عن مضاميتها إلا في النادر⁽¹⁾، فطريق الدمج بين الجمالي والعاطفي والعقلي بدرجة أقل تشكل قناة لإيصال الأيديولوجية المرجوة من القصة وأيقونتها.

وفي مقاربتنا لإيديولوجية الأيقونة في قصص الأطفال نتلمس فضاء جديدا من التعامل مع لعبة الألوان ونحوها وطريقة تنظيمه لكي تصل شيفرتها ويحلها الطفل على أساس سلوكي أو تعليمي ففي قصة (القداحة العجيبة)⁽²⁾ لعبدالله الكبير نتلمس تعبير أيديولوجي للصورة يتجاوز المتن الحكائي لقصة الفلاح الجندي الذي ساعد امرأة مسنة عن طريق دخوله شجرة كبيرة وحصوله على المجوهرات والفضة والذهب وقداحة عجيبة وسحرية عندما يستعملها تأتي بالحال كلابا كبيرة تساعد في أن يصل إلى قلب أميرة القصر التي سجنها والدها الأمير خوفا من نبؤة عرافة المتبلورة في أن من يتزوجها رجل لديه كلاب عجيبة، وبسيرورة الأحداث وتقدمها إلى النهاية يتزوج الفلاح الجندي الأميرة بفضل الكلاب الثلاثة التي كانت مسحورة ومرتبطة استدعائها باستعمال القداحة - فالجو العام لهذه القصة هو الاثارة وشد الطفل إلى أحداث القصة التي تحاول أن توصل للطفل رسالة تتبلور في أن الكلب حيوان أليف وغير مؤذي للإنسان، وما يدعم هذه الفكرة رسوم القصة التي تنحاز إلى ألوان زاهية وجميلة يستجيب لها الطفل بصريا، ولكن ماهية الصور

(1) ينظر الصورة الإشهارية، أيات الاقتاع والدلالة، سعيد بنكراد: 73 - 95.

(2) قصة القداحة العجيبة، عبدالله الكبير.

وفي اثناء تعليقها عن السياق العام للقصة المسرودة لفظيا ولغويا فإن الأيقونة المرسومة تعبر عن ابعاد ايديولوجية تختلف عن ما تقدمه القصة ففي صورة دحول الفلاح الجندي إلى غرفة داخل الشجرة وعثوره على الكنز بعد ترويض الكلب بحيلة الرداء الملون نلاحظ أن استجابة الطفل للصورة تبتعد عن مضمون القصة لكي تشتغل في ابعاد خيالية أخرى:

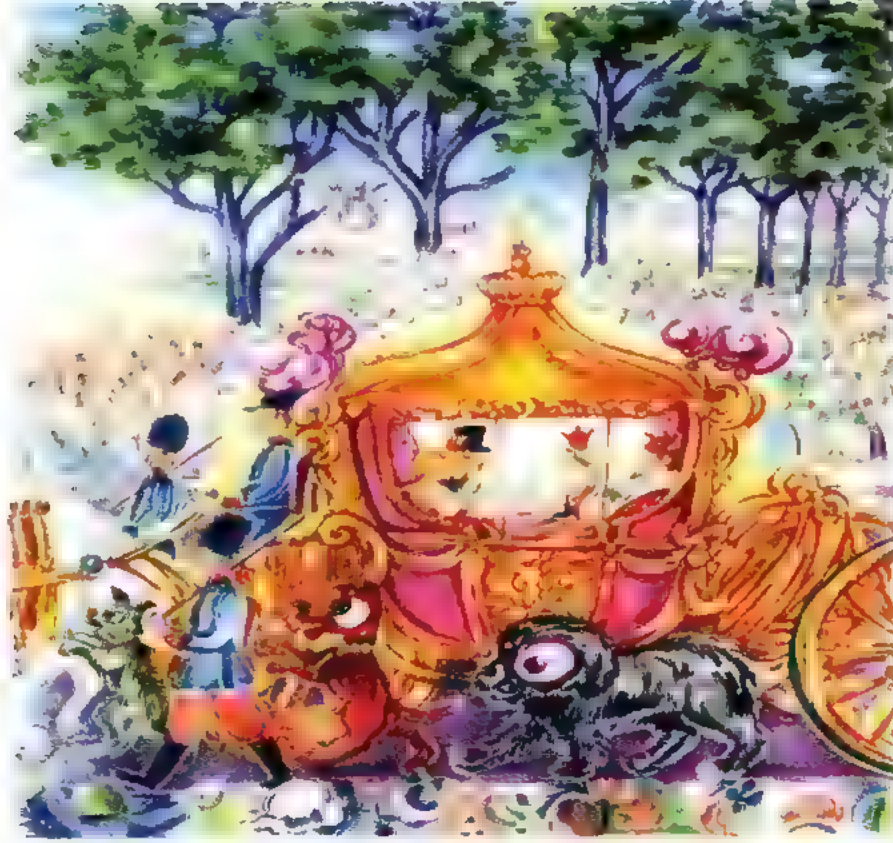


فالأيقونة البصرية بشخصها التي تجمع الكلب بوصفه حارس الذهب أو الكنز والفلاح الجندي وما تقدمه من نظام وقواعد منسقة من الالوان الزاهية تحاور مواطن اللاشعور و الرغبة المكبوتة في داخل الطفل فالإيديولوجية المخفية خلف هذه الالوان الزاهية ومضمونها تنفتح على رغبة الطفل في أن يرى كلب حقيقة لكونه من اكثر

الحيوانات اتصال مع الانسان فصلا عن أن حضور الحيوان ولاسيما الكلب في هذه الأيقونة تعمل على أن تبعد الخوف عن الطفل من الكلاب أو أي حيوان احرى وتحاول أن تعيد بناء ثقة الطفل بنفسه لكي يتقبل أن هناك يوجد اشياء ومخلوقات تختلف عنا او عنه شكلا وخلقاً، وبذلك فإن هذا البعد الايديولوجي للأيقونة يضيف بعداً جمالية وتربوياً وتخليياً على مضمون القصة.

ولعل تباين الحاجات والرغبات وما يضره الطفل والتي تحاول صورة الكلب أن تدعمه تختلف من طفل إلى آخر و كذلك تختلف في المراحل العمرية المختلفة حتى البيئة الاجتماعية تختلف حاجاتها ورغباتها في تقبل الأطفال للحيوانات فبيئة المدينة تختلف عن بيئة القرية أو الريف، فلكل بيئة حاجاتها ورغبته من حيث التعامل مع أيقونة صورة الكلب، اد يكمن في هذه الايديولوجية الخفية حالة لا تشد رغبة الطفل في البيئة الريفية لكون الطفل متواصل مع الحيوانات بأنواعها المختلفة لذلك يمكن أن يحصل عنده اشباع حاجاته في عالم الواقع ولا يحتاج إلى ايديولوجية أيقونية تحاور رغباته ومكبوتاته ولكن يمكن أن تتحول صورة اللوان الزاهية وطريقة رسمها عند طفل الريف إلى رغبات ومكبوتات لكونها لا توجد هكذا اللوان مرسوم وزاهية في بيئته والعكس ينطبق على الطفل الذي يوجد في المدينة.

ولكي تعزز هذا الايقونة من حضورها الايديولوجي في كون الكلب أو الحيوان يمكن أن يمثل صديق للإنسان ولاسيما حب الطفل للحيوان فإن تكرار الأيقونات التي تتضمن صورة الكلب تعمل على تأكيد هذا المضمون والرغبة والحاجة إلى معنى ألفت الكلب والتعامل معه ففي أيقونة اخرى من هذه القصة نتلمس حضور يجمع الإنسان مع الحيوان:



فالشيفرة التي يمكن أن يفككها الذكاء البصري للطفل في هذه الصورة هو ظهور الكلاب وهي تسير بقرب من العربة والحنود. فالسؤال الأيديولوجي الذي يتبادل إلى ذهن الطفل مباشرة يتبلور في العلاقة بين الحيوانات والعربة ولحظة الانسجام والمرح وعدم الخوف، فالطقوس التي كشفتها هذه الأيقونة وأن كانت غير ظاهرة تجسد في تأثيرها على نفسية الطفل وتشكل حالة من التوازن النفسي في داخل الطفل لكي يطمئن إلى حضور المخلوقات الأخر بقربه إذ تساعد هكذا أيقونات على تكوين عادات سلوكية وأخلاقية تتمثل في فكرة الرحمة والمحبة والألفة.

ولا تبتعد أيقونة الطبيعة ومناخها في قصص الأطفال عن البعد الايديولوجي ففي قصة (البنـت والأسد)⁽¹⁾ لمحمد عطية الإبراشي تتلمس فضاء واسعاً من حضور الطبيعة وتقلباتها وحالة من التوازن الايديولوجي بين الأيقونة والمعنى السردى للقصة، فمداية قصة البنـت والأسد تتبلور حول طريقة رسم العلاقة بين الرهور والمناخ الذي توجد به وما قام به والدها من وعد لأسد مسحور أدى إلى أن تتزوج أبنـته الصغيرة الجميلة من الأسد المسحور، فكان قبول الزواج منه طريقة لكي تنهي وتبطل سحره لكي يظهر الأسد اميراً وسيماً ولكن الظروف لم تساعد هذه الفتاة الجميلة، إذ إن لعبة السحر تمقى تتابع زوجها مسافرة وراءه من مكان إلى آخر حتى يتم اللقاء به من جديد من قبل الفتاة وتنتهي القصة، ولكي ما يهـمنا هو أيقونة تعبر عن فصل الشتاء المثلج:

(1) قصة البنـت والأسد، محمد عطية الإبراشي.



تكمّن الاستجابة الاولى لشيفرة هذه الصورة التي انتزعت من سياق القصة السردية هو في تباين التجارب التي انطلق منها الأطفال في فهم شفرة أو ايديولوجية هذه الأيقونة ففي سؤال لأحد الأطفال عندما شاهد هذه الصورة انطلق مباشرة في تفسير هذه الصورة من سنن وتجربة عايشها فقد حاول أن يبرهن لي بأن هذه الصورة لشجرة لا تحتوي على اوراق لأنها تعود لمؤسسة الحكومة كما قال مختزلا فكرة هذه الصورة في نطاق محيط حضائنه التي كان يذهب اليها في الشتاء وكان يرى اشجارها مغطاة بالثلج وساقطة اوراقا معبرا عن رغبته في أن يتسلقها، أما تجربة طفلة اخرى تمركزت حول ايضاحها بأن الأيقونة تحتوي على ثلج والثلج هو ما يلعب به الأطفال منطلقا من أفلام

كارتون كانت تشاهده وكان الأطفال يلعبون بالثلج محاولة أن تسترحح ذاكرتها صورة الأطفال وقد ظهرت في سيميائية وجهه نوعا من الفرح والبهجة والمتعة، وهناك أطفال كثيرون عبر كل منهما عن تجربة مختلفة مع الشجرة أو الثلج من برودة ومرض وتأنيب معلماتهم ومربياتهم وآبائهم لهم سبب اللعب به، لكن ما يلفت النظر هو في حالات التباين والاختلاف بين تفسير الأطفال لهذه الصورة انطلاقا من سنن وتجارب تخصصهم لا تخص الصورة أو السياق العام للقصة.

وهناك من الأيقونات من تعمل على تنظيم شعراتها أو ايديولوجيتها المخفية على شكل مقصدية الأيقونة التي لا تشمل فحسب تأويلات بشكل محدد، بل توحىها وارجاعات إلى مخزون من المعارف والتجربة الحياتية. متخذة هذه الأيقونة ايضا شكل سيناريوهات ورسوم تناصية مع التجربة أو الذاكرة الصورية فمثلا قصة (البلبل)⁽¹⁾ لعادل الغضبان تشمل أيقوناتها على رسوم تناصية تحاطب الواقع وترسم محيطه ولكن في الوقت ذاته تحاور اللاشعور ورغبة الطفل، ففي أيقونة الفتاة التي تحاول الإمساك بالبلبل نتلمس معان انسانية وأخلاقية تبتعد عن السيناريو المرسوم:



(1) قصة البلبل، عادل الغضبان.

هناك عناصر كثيرة في هذه الأيقونة ساعدت الأطفال على كشف شفرتها من منظور الذاكرة
الصوربة فبعض الأطفال حاول أن يفسر صورة السلة التي بيد الفتاة على أساس أنها قبة يريد الطفل أن
يرتديها، وهناك من الأطفال من شدة اللون الأبيض في هذه الصورة مؤوله بأنه الصباح، وانطلق متلقيا آخر
من حركة الفتاة وهي تمسك السلة لكي يفسرها بأنها تحاول أن تقطف العشب وهناك من فسر لها بأنها
تقطف تفاح أو برتقال مع العلم لا يوجد شيء يدل على التفاح والفواكه الأخر غير الشجرة التي اضافت
إلى تصور الطفل فكرة أن الشجرة تحتوي على ثمر أو فواكه، وهناك اطفال كثيرين فسروا صورة الليل
بالطير بدون تحديد لأنهم شاهدوه في الحديقة، وما بين هذه العلاقة بين الاسنن والشفرة وإيديولوجية
الصورة فإن عملية تقنين تجربة الطفل والبحث عن مكنون الاشعور والرغبة الدفينة التي عملت الأيقونة
على أن تكون مرآة لذات الطفل لكي يمارس اسقاطاته الاشعورية على العالم الخارجي مساعدة المثير الذي
سببته له الأيقونة.

وبذلك تكشف لنا ايدولوجية الأيقونة التي استجاب لها الطفل بصريا بأنها تحتفي القيم والمعاني
الانسانية التي تريد ايصالها للطفل، فالأيقونات والصور تحاول عن طريق الالوان الزاهية تقديم لنا أجمل
تمثيل لعملية الانزياح عن الواقع، لأنها لا تقول أي شيء مباشرة عن مغرى الصورة إنما تكتفي بتصويرها
ورسمها على شكل حالة انسانية أو نموذج واقعي لكي يؤولها الطفل بحسب ايدولوجياته المختلفة
والمتنوعة ولكن لا تبتعد عن منظومة وقواعد التلقي والتواصل السيميائي وسيورته التي تتحدد بأهداف
وغايات ورغبات وحاجات الأطفال.

المبحث الرابع

إستراتيجية الأيقونة

إن مشروعية قراءة إستراتيجية الأيقونة في ظل قصص الأطفال المصوّرة ترتبط بأهداف وغايات يشترك في تحقيقها أطراف التواصل السيميائية (الباث، قنّاة التواصل، المستنقل أو المتلقي (الطفل))، فحضور الإستراتيجية في أي عمل ابداعي وأدبي وفني قد حاولت نظريات وفلسفات نقدية أن تحصر إستراتيجية القراءة بسلطة النص و الأيقونة والمتلقي أو المؤول ولقد اطلق عليها وصفا سلطويا تلور في سلطة المؤول والمتلقي التي احتاحت إلى طريقة و آلية يمكن من خلالها للمؤول أن يباشر قراءة النص على وفق إستراتيجية تتبلور في أن يكون المؤول "نصا يعني أن يضع حيز الفعل إستراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر"⁽¹⁾، أو الخصم المفترض، ولكن في ظل قراءة النص على وفق إستراتيجيات متنوعة فإن كل تيار فلسفي و نقدي حاول أن يكشف آلية الإستراتيجية التي تبنّاها فنظرية التلقي تحدثت عن إستراتيجية نصية تسهم في تنظيم وترتيب العملية التواصلية في المادة النصية وملء الفراغات أو اللاتحديد النصي⁽²⁾، أما التفكيكية فقد وصفت الإستراتيجية بأنها "خطاب يستعير حيلة ضرورية من الميراث الفلسفي لتفكيك هذا الميراث نفسه"⁽³⁾، وقد قامت على مقولات فلسفية مثل الاختلاف، الأثر، مركزية وتمركز العقل / الصوت، الحضور والغياب، وأسبقية الكتابة. واقتربت الإستراتيجية التأويلية بوصفها ضابطا أو حدا يعمل على كبح نرجسية المؤول وذاتيته المفرطة، فالإستراتيجية الإيكوية وأقطابها تتجاوز الإستراتيجية الأيزرية؛ لأنها تحاول التحكم في السيرة التواصلية من الكاتب المودحي إلى القارئ النموذجي باعتماد على

(1) القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، ترجمة انطوان أبو زيد: 67.

(2) ينظر حدود التأويل، وحيد بن بو عزيز: 96.

(3) صور دريدا: جابريلا سبيفاك، وكريستوفر نوريس، ترجمة: حسام نايل: 33.

المقصديات الثلاثة، قصدية الكاتب، و قصدية النص، و قصدية المؤول⁽¹⁾، وإستراتيجية فيش عملت على الحد من استعمال وصنع النص من خلال إستراتيجيات التفسير التي ارتبطت بالجماعة المفسرة⁽²⁾. وأمام هذا الاختلاف في طريقة معالجات الإستراتيجية المناسبة في فهم وتفسير وتأويل النص أو العمل الفني فإن إستراتيجية الأيقونة والصورة في قصص الأطفال المصوّرة تستند إلى فعل تواصلية واستجابة من قبل الطفل تؤدي إلى العمل على تغيير وتبديل موقف الطفل، فقاعدة الفعل التواصلية في الأيقونة تقوم على إستراتيجية تستحضر الطفل وأهدافه في فجوات وفراغات وألوان الصورة المرسومة، فالطفل مدعو في نهاية كل حكاية أو المؤثرات الأيقونة في قصص الأطفال المصوّرة إلى اتخاذ موقف، وسيكون هذا الموقف هو الصورة المجردة المنتقاة من الوجه المشحون الذي تقدمه أحداث القصة وأيقوناتها، إذ لا يمكن أن يحالف الأيقونة أي نجاح تواصلية إلا إذا هي اقنعت الطفل بضرورة الاستجابة إلى حاجة عينها عن طريق اقتناء ما يشبعها.

فجمالية الأيقونة وما تتغنى به من جمال الألوان الزاهية والمثيرات والمؤثرات البصرية إذ لم تؤثر في قناعة الطفل وتمارس دوراً رئيسياً في تغيير وتبديل سلوكه فإنها لا يمكن أن تصنف ضمن الأيقونة التي تنطلق من إستراتيجية تحاول أن تقنع الطفل وتتواصل معه لكي تحدث التغيير المطلوب، فباعث إستراتيجية الأيقونة يكون في تغيير سلوك أو موقف الطفل من الحياة والمجتمع، لأن الإستراتيجية التي تحاول إيصالها قصص الأطفال بصورة عامة تتبلور في نواحي تعليمية وتعريفية وتربوية وجمالية وأخلاقية ومعرفية تساعد على بناء شخصية الطفل، فجمال الأيقونة ينعكس بوصفه قيماً في نفسية الطفل وسلوكه، فبدون ترويض سلوك الطفل فإن إستراتيجية الأيقونة تبتعد عن وظيفتها

(1) ينظر حدود التأويل: 96، والقارئ في الحكاية: 75 - 83.

(2) ينظر هل يوجد نص في هذا الفصل ؟ سلطة الجماعة المفسرة: 249 - 256.

السيمائية لكي تتحول إلى قضية نفسية يقاربها علم النفس عن طريق علمنة العلاقة بين المثير والاستجابة لكي تُفرغ من مدلولاتها الثقافية والسيمائية والدلالية والمعنوية.

فالعلاقة بين تكتيك الأيقونة والصورة وإستراتيجيتها في قصص الأطفال المصوّرة يرتبط بسياق وطروف تاريخية وأهداف ومعايير اجتماعية وأخلاقية وجمالية تحاول إستراتيجية قصص الأطفال المحافظة عليها لكون قصص الأطفال من الاحناس الادبية الملتزمة بأهداف وإستراتيجيات ثابتة لا تتبدل ولا تتغير بمرور الزمن. إنما يمكن أن يحدث بها في فترات تاريخية وظروف اجتماعية تغييرات تكتيكية من حيث التأثير البصري وبعده السيميائي الأيقوني فضلا عن تغيير اسلوب وطريقة ومضمون كتابة السرد القصصي للأطفال، وبذلك فالثوابت هي إستراتيجيات قائمة في كينونة وماهية قصص الأطفال وأيقوناتها تحاول الحفاظ على الأهداف والمعايير وكذلك التأثير والإقناع والتواصل مع فئات الأطفال المتلقية للعمل القصصي وأيقوناته المرسومة، أما التكتيك فهو المتغير اللحظي أو التزامسي القابل للتغيير والتبديل لكي يساعد الأيقونة عن طريق ابتكار رسوم وتطورها في التأثير على الطفل والتواصل معه⁽¹⁾.

فمن وظائف الأيقونة الاساسية العمل على اقناع الطفل في تغيير سلوك أو التعرف على سلوك يكون مبطنا او مختفيا خلف تكتيك الأيقونة وألوانها التي تمارس غايات أخرى غير الغايات الجمالية والمتعة البصرية، والذي يشكل مدخلا اساسيا نحو بلورت صيغ تواصلية لا تكتفي بالمتعة والسعادة البصرية. إنما تقوم بدور الترويج والتشجيع لنمط سلوكي مقبولا اجتماعيا وأخلاقيا في المجتمع.

فالإستراتيجية التي يمكن أن نكتشفها في الأيقونة تحددها جوانب أو جهات عدة منها الخبر والذي يمثل المضمون المحايد، والتواصل وهو التبادل المنكافئ بين قطبي الأيقونة والمتلقي، أما التواصل الفعال فهو المطلوب أو المرغوب في الأيقونة يتضمن ارسالية قوية اقناعية غير مرئية تمثل اساس كل تماس وتواصل بين طرفين، فالهيمنة المطلقة هنا تكون

(1) ينظر الصورة الشهادية: 108 – 130، وأقوال النور: 81 – 90.

للبحث أو القاص على الطفل، وبذلك فإن مهمة الأيقونة في قصص الأطفال تتجاوز قضية التأثير البصري والمتعة والتشويق لمضمون السرد. إنما الدور الذي تريده قصة الأطفال ومن ضمنها الأيقونة تقديم خبر أو معلومة تنشئ عند الطفل معرفة سلوكية وأخلاقية جديدة كان يجهلها أو يحاول أن يتعلمها. فغاية الأيقونة الرئيسية تحفيزية تقوم على اشباع حاجات حقيقة أو رغبات مكبوتة عند الطفل ولن تتحقق هذه الغاية التحفيزية في الأيقونة إلا إذا كانت قائمة على إثارة الانتباه والتوجيه وإيقاظ ما هو ثاو في الوعي واللاوعي، فتجاذج الأيقونة إذا مرتبطا بإثارة الانتباه واستثارة قدرة الطفل ودفعه إلى التأمل بالأيقونة والعناية بالشئ، ودعوته إلى عملية تقويم وتحكيم بسيطة في بدايتها لكي تسجّم مع مرحلته العمرية، ومما يؤدي هذا التقييم إلى استدعاء رد فعل أو تغيير موقف، وعلى هذا الأساس فإن نجاح إستراتيجية الأيقونة متوقفا على استنفار ابعاد ثلاثة داخل ذات الطفل: المعرفة الحسية، الانفعال، الفعل..

فالأيقونة لا بد أن تقول خبر أو توضح شئ يعرفه الطفل أو يدركه حسيا، أما الانفعال والعاطفة فهو الشعور الذي تحدثه الأيقونة في الطفل إذ أنها تحيل إلى العلاقة التي يمكن أن يقيمها الطفل مع الأيقونة ومضمونها، ويشير الفعل إلى اتخاذ موقف محدد من قضية أخلاقية أو تعليمية أو تربوية تطرحها الأيقونة من قبل الطفل⁽¹⁾.

وإذ اردنا أن نميز الإستراتيجيات التي يمكن أن نرسمها في الأيقونة فإنه يكون عن طريق تحديد نوعية المؤثرات التي يحب استعمالها في التوجه إلى مرحلة عمرية معينة من الأطفال، ويمكننا أن نستعين بمخطط ياكبسون التواصلي الذي تطرقنا اليه في فقرة ايدولوجية الأيقونة ولكن ما يهمنا في مخطط ياكبسون هو ارتباط كل خانة بوظيفة محددة تعطي للإرسالية الأيقونية طابعا خاص⁽²⁾:

(1) عبقرية الصورة والمكن، طاهر عبد مسلم: 40-65.

(2) ينظر قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنوز: 27 - 28.

السياق (مرجعية)

الباث (انفعالية).....الارسالية (شعرية).....الملتقي (افهامية)

الاتصال (لغوية)

السنن (ميتالغوية)

رسم ياكبسون بتصريف الباحثة

ولعل محاولة إعادة انتاج رسم ياكبسون وتحديد وظيفة كل عنصر من العناصر المشكلة لعملية التواصل وأن كان تركيز ياكبسون على الجانب اللغوي أو المكتوب ودلالته فإن ما يهمنا في مقاربتنا لسيمائية الصورة أو الأيقونة البصرية وإستراتيجيتها هو التأزر الذي يمكن أن يتصوره في تواصل غير لسانی ولعل ما يمكن أن نقدمه من تبرير من محاولتنا الاستعانة بهذا المخطط التواصلي اللسانی هو أن الأيقونة أو الصورة هي لغة التفاهم والتعبير والتواصل عند الأطفال الذين لا يعرفون القراءة والكتابة. وانطلاقا من هذا التبرير وتجاوزنا على قداسة مخطط ياكبسون فإننا يمكننا القول إن هيمنة كل وظيفة من هذه الوظائف على عناصر الأيقونة يمارس دوره في كون التركيز على هدف مختلفا عن الآخر، فالتركيز على عنصر الارسالية وقناتها الأيقونية في هذه المقاربة قد يكون منصبا في أيقونة الأطفال وقصصهم في جمال الأيقونة ذاتها وهي ما يمكن أن نربطه بالوظيفة الشعرية و شعرية الصورة التي تساعد إلى التسلسل إلى وجدان الطفل وهو ما سيحتفظ به لا شعوريا مما تكون احساس جمالي للأشياء في نفسية الطفل. وقد تركز الأيقونة في بعض الأحيان على الرسام والقاص أو الباث لإبراز درجة انتماءه الأيديولوجي وهو أمر يتعلق بالوظيفة التعبيرية أو الانفعالية وهي وظيفة تتجلى في طريقة الكتابة والرسم التي تساعدنا في الكشف عن القيم والانتماء الذي تروج له القصة و الأيقونة مثل القصص الدينية، وقد تتوخى الأيقونة منذ البداية على التركيز على الطفل، والدفاع به إلى تبني أهداف وقيم الأيقونة عن طريق القوة الإقناعية وحينها نكون أمام الوظيفة الأفهامية، وهناك من يركز على الأيقونة ذاتها من خلال تعداد خصائص مادية ومعنوية ووظائفية ومحاسن وجودة القصة بصورة عامة وحيثها نكون أمام الوظيفة

المرجعية، أما التركيز على قناة الاتصال الصورة فإنه يتجلى في التركيز على الرغبة في الحفاظ على حالة التواصل عن طريق إثارة انتباه الطفل حينها نكون أمام الوظيفة اللغوي (نحو وقواعد الالوان)، ويتجسد التركيز على السنن ذاته وذلك في الوظيفة الميثالغوية وفي حالة الأيقونة فإن السنن هي المعلومات التي يمكن أن يكون الطفل قد تعلمها أي أن تعبير الصورة و الأيقونة يرتبط بمدى احتمالية تعلم أو معرفة الأطفال بهذه الاشكال الصورية وبعض نقاد الأدب يطلق عليها موسوعية أو مكتبة الطفل⁽¹⁾.

وهناك غاية وإستراتيجية أساسية تخالف قصص الأطفال وأيقونتها المصوّرة بها جميع الاجناس الابداعية التي تكتب للكبار في كونها تقول بعض الحقيقة للأطفال متخذة غاية تعليمية ولكن هذا لا يمكن أن تعتمد هذه القصص وخاصة الأيقونات على اساليب جمالية تغرق الطفل في عالم تسكنه الاحلام والخيال الجميل فلا حاجة في أيقونة الأطفال في الوصول إلى الهدف مباشرة إنما تعمل هذه الأيقونة على ايقاظ والوصول إلى اللاشعور، اذ ناستدراج الطفل مع وضعية ومضمون الاخلاقي للقصة وتكنيك الأيقونة حينها سيدو للطفل أن هذا السلوك امرا طبيعيا في المجتمع ومقبول بل إنه فعلا يدخل السعادة والطمأنينة للطفل، والتي يمكن أن نتلمسه في جميع قصص الأطفال القديمة والحديثة ففي قصة (سفروت الخطاب)⁽²⁾ لكامل الكيلاني وهي من قصص رياض الأطفال والتي اعيد طبعها مع رسوم حميلة، إذ إن هذه القصة تحاول ايصال فكرة اخلاقية ترتبط بالأمانة ولقد تم بناء هذه الفكرة عن طريق الدمج بين المكتوب والأيقونة فجميع أيقونات هذه القصة تدور حول سفروت باعثة نوعا من شد وتشويق الطفل إلى هذا القيمة الاخلاقية في التركيز على الصورة وما يمكن أن تقدمه من سعادة بصرية للطفل:

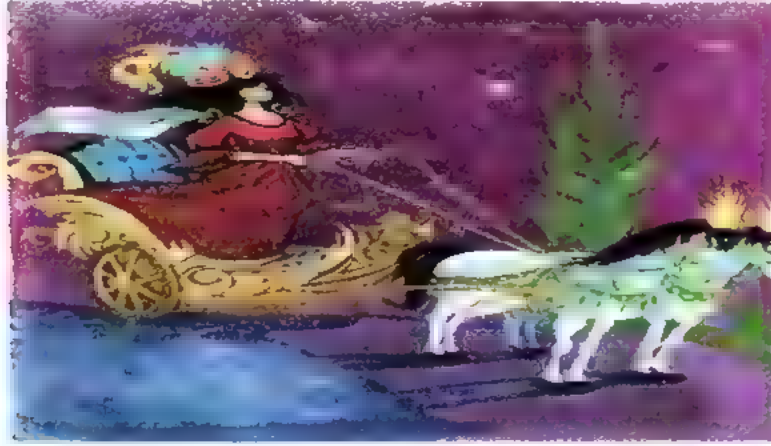
(1) ينظر الصورة الاشهارية: 139 – 142.

(2) قصة سفروت الخطاب، كامل الكيلاني



تقدم هذه الأيقونة ارسالية تواصلية للطفل اذ تكشف عن شخصية الساحر أبو طرطور الذي جاء لكي يختبر امانة سفروت الذي كان ينام بقرب الشجرة فإستراتيجية التواصل وقوة الاقناع التي تكشفها سيرورة القراءة البصرية لهذه الصورة تتحرك في اتجاه وزوايا لونية وأشكال توصف مكان الغابة وعمل سفروت الحطاب، فالتوتر البصري والفضول المعرفي الذي يمكن أن نلمسه عند الطفل هو حضور العاس وما يجسد من انفتاح خيال الطفل على معان وصور وسلوكيات حسية وحركية عند الطفل، فالفجوة الحمالية في هذه الأيقونة يعمل الطفل على ملأها عن طريق خياله فكل تركيب الأيقونة اللوني وحضور الرسوم المعبرة عن سفروت والساحر يتفعل به الطفل، ويمكن أن تقتعه عن طريق تقليد سفروت اخلاقيا ولاسيما عندما تجسد الامانة عنصر ثواب يمكن أن يحصل من خلاله الطفل على دعم أو هدية مثل سفروت (على وفق مبدأ الثواب والعقاب حسب مدارس علم النفس).

إن التركيز على مضمون و القيمة التي توصلها الصورة إلى الطفل كما في أيقونات قصة سفروت الخطاب تحاول أكثر القصص في الوقت الحاضر أن تعتمد على إستراتيجية تعذب بمثابة سلطة مهيمنة على عناصر القصص الأخرى، فاختيار اللون و الشكل والخطوط في الأيقونة يمكن أن يقوم على ألوان منتقى تكون اقرب إلى النفس وأكثرها قدرة على التسلل إلى عين الطفل وإثارة انتباهه، ففي قصة (الاخوات الثلاث)⁽¹⁾ لعادل الغضبان، فإن اختيار ألوان أيقونة القصة تعبر عن الحالات الانفعالية التي يعرضها مضمون السرد الذي يربط بين حقد الاخوات على اختهم الصغر وبين مساعدة الجنية لها فما بين مشاعر الحقد والحسد ومشاعر الانتصار والمساعد فإن ألوان الأيقونات تعبر عن هذه الانفعالات فمثلا في صورة زهراء وهي تركب العربة التي تجرها الخيول تعبر عن نوع من الانتصار على الاخوات الحاققات عليها:

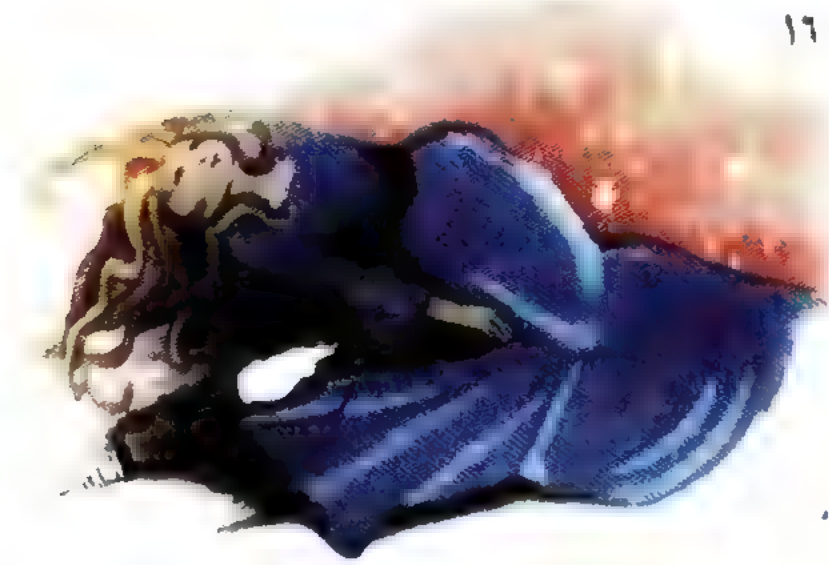


فتعبير الألوان في هذه الأيقونة يجانس بين ألوان الخيل البيضاء ولون العربة الذهبية ولون فستان زهراء القهوائي يشكل فعل استجابة للمنظور الجمالي للطفل، فامتعة البصرية ترتبط مع حالة التشويق والعجائية التي تعبر عنها هذه الصور فالطفل تشيره

(1) قصة الاخوات الثلاث، عادل غضبان.

الألوان الغامضة بالنسبة اليه لذلك فاحتفاظه بذاكرة الألوان تمارس دوراً في ترويض رغباته في الانسجام مع مضمون أخلاقية مكروها جلبت على أصحابها المصائب إلا وهو الحقد والغيرة.

في بعض الأحيان يكون مضمون القصة الذي يجسد مفهوم الطيب والتلقائية في التعامل مع الناس فيمكن الأيقونة أن تستمر شعور الطيب والحب داخل الطفل، إذ إن أكثر رسوم الأطفال نلاحظ صورة أو أيقونة بطلها أو الشخصية القصصية الرئيسية فيها تكشف عن اخلاق الشخصية في اطار واحد يجمع بين الأخلاق الحسنة والشكل الحسن لكي يتقبلها الطفل لأن ادراكه الحسي يرى أن كل جميل طيب لذلك نجد أن شخصية الشرير في قصص الأطفال تُرسم على هيئة بشعة وقبيحة فمثلاً قصة (الجميلة النائمة)⁽¹⁾ لعادل غضبان تنطوي على حضور مهين لأيقونة الاميرة الجميلة:



(1) قصة الجميلة النائمة، عادل غضبان.

فالإثارة التي تحققها هذه الأيقونة التي ترتبط بسياق من الأيقونات والصور في هذه القصة تنطوي على عاملين يمارسين دورهما في التأثير على الطفل فطبيعة الأيقونة تدمج بين عامل أو طبيعة نفسية وفسولوجية (شكل ولون مع حركة وإيقاع) فالشكل الجميل يتماهى مع إيقاع اللون الجميل مما تعمل على التأثير في الطفل.

وهناك بناء أيقونيا يقوم على اساس تنشيط ودعم سيورة التواصل من خلال التأثير على العامل النفسي والفسولوجي والعجائبي ففي قصة (عروس البحر) " لعادل غضبان يكتشف الطفل صورة وأيقونة جديدة لعروس البحر أو حورية البحر:



(1) قصة عروس البحر، عادل غضبان.

فكسر افق التوقع البصري والخيال للطفل في كون إستراتيجية الأيقونة في هذه القصة تعمل على تحفيز مفهوم النموذج وطريقته النفسية في داخل المنظومة العلمية للطفل التي تربط بين الكل والجزء والجزء بالكل فأيقونة عروسة البحر تتكون من طبقتين مختلفتين و لونين وشكلين فنصمها فتاة والنصف الآخر سمكة وهو مثير ومؤثر بصري يمكن أن يساعد الطفل لا على تغيير موقفا مثلا إنما على توسيع ادراكه المعرفي وإيصال معلومات و فكرة غائبة عنه، لأنه لا يمكن أن يرى عروسة بحر إلا عن طريق المتخيل أو الخيال الذي يقدمه الرسم.

ويمكن تخضع الصورة والأيقونة لأسنن ثقافية متعددة من واجب الأيقونة أن تكييفها مع اكرامات التواصل، فالخصوصية التعبيرية التي يوفرها النسق البصري يمكن أن نجعل منه اداة للبرهنة والتدليل والحجاج فهو اداة إثارة، وأداة للوهم الواقعي، وأداة للإقناع ففي قصة (القبطان الحيران)¹ للقاصه وفاء عياشي، ورسم نهاد بقاعي فإن الأيقونة تبرهن على مصداقية وحقيقة مضمون القصة ففي أيقونة السفينة في البحر نتلمس حقيقة وواقعية القصة:

(1) قصة القبطان الحيران، وفاء عياشي.



وعلى الرغم من الطابع العقلائي للأيقونة فهي جزء من نشاط غير خاضع لأكراهات المنطق، فالأيقونة هذه حاملة لدلالات ورموز تقول عن موضوعا ما لا تستطيع أن يقوله السرد القصصي، فالطفولة أو الاصاله التي تعبر عنها أيقونة السفينة في البحر تجذب كل مشاعر وعواطف الطفل الذي يبقى مشدودا إلى رهبة وجمال وحلال البحر. فمنطقية الأيقونة في تقديمها محاكاة لبحر وسفينة حقيقة يمكن أن تساعد الطفل على تكوين نموذج للسفينة والبحر يملأ فجواته وفراغاته الحياثية أو الصورية في كل مرة يرى رسما جديدا للبحر فمفهمة الصورة تشكل ذاكرة بصرية تبقى ولا يمكن أن تمحي.

ومما تقدم يمكن القول إن إستراتيجية الأيقونة في قصص الأطفال تشتغل على اساس آلية اقناعية تواصلية تعمل على تغيير مواقف الأطفال من الحياة والمجتمع، مركزة

على الجانب الجمالي الذي يستبطن عائية تعليمية وتربوية وأخلاقية، فقيمة العمل القصص وأيقوناته تحاول أن تحاور الرغبة أو اللاشعور في داخل ذات الطفل لكي يحدث التغيير بدون أكره، فالمثيرات والمؤثرات البصرية تشكل بنية إدراكية يتعلم منها الطفل أشياء كثيرة فهي لغة مفهومة للأطفال، فلذلك احتاجت إلى إستراتيجية واضحة توافق بين اللغة التواصلية والجمال والمضمون التربوي.

الخاتمة

لا يمكننا أن نضيف شيئاً جديداً في هذه الخاتمة إلا تكرار ما ذكرناه وتطرقنا إليه في مجمل ما

توصلنا إليها من نتائج في نهاية كل فصل في هذا الكتاب والتي تتجلى في ما يلي:

- يثير أدب الأطفال إشكالية في الأدب العربي بوصفه جنساً أدبياً يحمل جنات الاصاله والمعاصرة

وكل طرف في الخطاب النقدي العربي يحاول أن يثبت أبويته العربية أو الغربية، ولكننا نحن

نميل إلى أنه جنساً أدبياً حديثاً غريباً يتمهى حضوره في الحاضنة العربية مع اجناس ادبية

جديدة مثل الرواية والقصة بأنواعها...الخ.

- للأدب الطفل وقصصه غايات تربوية وجمالية ومعرفية وتعليمية.

- مقصدية المؤلف والنص تتوجه بكل إستراتيجياتها إلى القارئ الفعلي أو الحقيقي حسب

مانفردنامان (وهو من منظري نظرية القراءة التي تؤمن بالقارئ الفعلي) ويمكن أن يتفاعل

معها متلقي من فئة الاطفال.

- قصص الأطفال دخلت إلى الوطن العربي على شكل ثلاث مراحل: الترجمة، التأثير، الابتكار.

- إن حركة العلامة داخل السيرة التواصلية القائمة على علاقة الأيقونة مع موضوعها وقدرتها على

أن تشكل علامة سيميائية في قصص الأطفال وما تقدمه من دور تواصلي وبلاغي وجمالي

ومعرفي وتربوي وقيمي من خلال تشكيل سنن أو أعراف ينطلق منها المتلقي الطفل في بناء

بنيته الإدراكية التي تتجاوز الفعل الشرطي أو المثير والاستجابة الخالية من المعنى والدلالة

الثقافية على وفق اطروحة عالم النفس بافلوف، وعلى وفق هذه المعطيات التي وضعت

الأيقونة على اساس كونها علامة تنبني على وحدة من الدال والمدلول والمرجع التي سوف

تساعدنا في فهم السنن والأعراف والدلالات الثقافية والخبرة والتجربة التي تضيفها صور

الأطفال إلى تجربته وقاموسه اللغوي والثقافي.

- مثلت المعايير والأهداف والعناصر استراتيجية ثابتة لا يمكن أن تقوم قصص الأطفال من دونها.
- مرت قصص الأطفال المصوّرة في الغرب بمراحل تاريخية وظروف اجتماعية انتقلت على أثرها من البعد التوضيحي والجمالي والرمز ومن ثمّة إلى الأيقوني.
- يمكن أن يتفاعل الطفل قبل سن القراءة مع سيمياء الصورة لأنها تجسد لغته التواصلية قبل أن يتعلم القراءة والكتابة.
- إيديولوجية صور الأطفال التي تحاول الأيقونة إيصالها للطفل تستنطق الدواخل اللاشعورية للطفل لكون اللاشعور ورغباته الدفينة غامضة ومتجددة باستمرار ويمكن أن يستجيب لها الطفل بسهولة فالمتعة الجمالية والبصرية للألوان تعمل على اساس وعد كينوني اشد اغراء من يقين الامتلاك الفعل للشيء. فلعبة الايديولوجية تشتغل في الأيقونة عن طريق التوافق بين حاجات ورغبات الأطفال المتباينة التي تحاول الأيقونة الوصول اليها.
- لا يبتعد التطور المعرفي والتقني عن قضية دور الصورة وهيمنتها في عصر العولمة فالعولمة عملت على أن تكون لغة الصورة هي اللغة العصرية في زمن انفتاح الفضاء واختلاف اللغات واللهجات، فالصورة ومن خلال التطور الذي لحق الفضاء الاثير وتحويل كل شيء إلى حالة من الاعلام وغزو فضاء الصورة كل مكان، فإن لغة الصورة اخذت تشد الانسان المعاصر اليها في جانبها الساكن والمتحرك، ولأن طبيعة الطفل منذ مراحل عمره المبكرة تميل إلى فعل الرسم والشخبطة ولما كان هذا الفعل العبثي للطفل لم تفتن اليه البشرية في العصور القديم وما يوحي به من قيمة تعبيرية فإن العلماء والباحثين التربويين والنفسيين كشفوا أن هذه الافعال البعثية وتعلق الاطفال بالرسم والشخبطة بالقلم على كل شيء حتى اجسادهم لها جوانب تربوية وسيكولوجية وتشكيلية وجمالية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر.

- فالبحث عن سنن للأيقونة تحتاج إلى تحديد مبدأ الاعتبارية والإشارة والدلالة، فالأيقونة السيميائية يمكن عذها اضعف حلقة دلالية لأنها تقوم على التشابه أو خصائص الشيء، ولعل هذه الاستجابة رفضها أمبرتو إيكو من خلال تقديم رؤية تحاول أن توصل لفكرة أن التشابه بين الأيقونة والموضوع إنما خدعة ووهم في كون الشيء المادي المرسوم من الصورة لا يعكس الواقع لكون أن العلامة الأيقونية هي علامة مشابهة في بعض مظاهرها لما تدل عليه مما يعني أن الطابع الأيقوني هو مسألة دراجات، فالشعور امام الرسم معين يشعر العين ببعض المنبهات البصرية التي تقوم على الربط بينها ضمن بنية ادراكية أي أننا نتعامل مع معطيات التجربة التي يقدمها لنا الرسم، مثلما نتعامل مع معطيات التجربة التي تقدمها لنا الاحساس، اذ نقوم بانتقائها وتنظيمها على وفق توقع وأنساق ومسلمات مستمدة من خبرتنا السابقة معتمدنا على تقنيات مكتسبة، مبنية على اسنن محددة، فالعلاقة سنن/ رسالة هنا لا تتصل بطبيعة العلامة الأيقونية بل بأولية الادراك ذاتها. هذه الأولية التي يمكن عذها حدثا تواصليا.

- إن إستراتيجية الأيقونة في قصص الأطفال تشتغل على اساس آلية اقناعية تواصلية تعمل على تغيير مواقف الأطفال من الحياة والمجتمع، مركزة على الجانب الجمالي الذي يستبطن غاية تعليمية وتربوية وأخلاقية، فقيمة العمل القصص وأيقوناته تحاول أن تحاور الرغبة أو الاشعور في داخل ذات الطفل لكي تحدث التغيير بدون اكراه، فالمثيرات والمؤثرات البصرية تشكل بنية ادر كية يتعلم منها الطفل اشياء كثيرة فهي لغة مفهومة للأطفال، فلذلك احتاجت إلى استراتيجية توافقية بين اللغة التواصلية والجمال والمضمون التربوي.

- هناك سؤال يطرح نفسه في عصر العولمة هل يمكن أن تلبي قصص الأطفال المصوّرة حاجات ورغبات الطفل فقط أما أنها تحتاج إلى تطور تقني يحاكي الإحساس الحركي عند الطفل عن طريق اختراع قصص مصوّرة للأطفال الكترونية قائمة في صفحاتها على محاكاة حركية تتحرك على أثرها الصور مع صوت يقرأ الكلمات المطبوعة بجانب الصورة المتحركة فيه عنصرا يغير اللون الكتابة لكي يجذب الطفل إليها.

المصادر والمراجع

- ❖ أدب الأطفال أهدافه وسماته، محمد حسن برنعيش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1996.
- ❖ أدب الأطفال دراسة وتطبيق، عبد الفتاح أبو معال، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1988.
- ❖ أدب الأطفال العربي، حسن شعاته، دراسات وبحوث، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1991.
- ❖ أدب الأطفال علم وفن، أحمد نجيب، دار الفكر العربي، القاهرة، 1991.
- ❖ أدب الأطفال في العالم المعاصر، رؤية نقدية تحليلية، اسماعيل عبد الفتاح، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، 2000.
- ❖ أدب الأطفال، مبادئه ومقوماته الأساسية، محمد محمود رضوان، أحمد نجيب، دار المعارف، مصر، 1982.
- ❖ أدب الأطفال وثقافتهم، قراءة نقدية، سمر روجي الفيصل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998.
- ❖ الأدب وفنونه، محمد عناني، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط4، 2010.
- ❖ أدب الأطفال ومكتباتهم، سعيد أحمد حسن، مؤسسة الشرق للعلاقات العامة والنشر والترجمة، عمان، ط1.
- ❖ الأدب العربي الحديث، دراسة في شعره ونثره، سالم أحمد الحمداني، فائق مصطفى، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1987.
- ❖ أقول النور، قراءات بصرية في التشكيل المعاصر، حاتم الصكر، دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة، ط1، 2010.
- ❖ الايديولوجية والهوية الثقافية، الحداثة وحضور العالم الثالث، جورج لارين، ترجمة فريال حسن خليفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2002.

- ❖ تاريخ أدب العرب، صادق الرافعي، راحه وضبطه عبدالله المنشاوي، مهدي البحيري، مكتبة الإيمان، القاهرة، ط1، 1997.
- ❖ ثقافة الاطفال، سلسلة عالم المعرفة، هادي نعمان الهيتي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1988.
- ❖ حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو، وحيد بن بو عزيز، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
- ❖ دلالة المكان في قصص الأطفال، ياسين البصير، سلسلة دراسات، دار ثقافة الأطفال، بغداد، ط1، 1985.
- ❖ دليل الناقد الأدبي، أصاء لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، سعد البازعي، ميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ت.
- ❖ السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبدالله أبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.
- ❖ سيميائيات الاساق البصرية، أمبرتو إيكو، ترجمة محمد التهامي العماري، محمد اودادا، مراجعة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2008.
- ❖ السيميائية والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغامهي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
- ❖ السيميائية وفلسفة اللغة، أمبرتو إيكو، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.
- ❖ السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س. بورس، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
- ❖ الشوقيات، أحمد شوقي، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ت.
- ❖ الصورة الاشهارية، اليات الاقناع والدلالة، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.

- ❖ صور دريدا، جايتريا سبفاك، وكريستوفر نوريس، ترجمة حسام نايل، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
- ❖ عبقرية الصورة والمكان، التعبير – التأويل – النقد، طاهر عبد مسلم، دار الشروق، الاردن، ط1، 2002.
- ❖ العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2010.
- ❖ علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، ادورنو أمودجا، رمضان بسطويسى محمد، مطبوعات نصوص، القاهرة، ط1، 1993.
- ❖ الفضاء الروائي في الغربية، منيب محمد البوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1.
- ❖ في ادب الاطفال، علي الحديدي، مكتبة الانجلو — مصرية، مطبعة العمرانية، القاهرة، 1986.
- ❖ في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998.
- ❖ القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، ترجمة انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
- ❖ قراءة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997.
- ❖ قصة البنت والأسد، محمد عطية الابراشي، دار المعارف، القاهرة، ط12.
- ❖ قصة الببل، عادل الغضبان، دار المعارف، القاهرة، ط18.
- ❖ قصة أبو خربوش سلطان القروء، كامل الكيلاني، مكتبة الكيلاني، القاهرة، 1987.
- ❖ قصة جحا والحمار الناقص، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، د.ت.
- ❖ قصة الجميلة النائمة، عادل الغضبان، دار المعارف، مصر، د.ت.
- ❖ قصة صراع الاخوين، كامل الكيلاني، دار المعارف، مصر، ط6، د.ت.
- ❖ قصة الاخوات الثلاث، عادل الغضبان، دار المعارف، مصر، ط16، د.ت.

- ❖ قصص الأطفال في العراق من عام 1922 – 1968، جعفر صادق محمد، سلسلة دراسات، دار ثقافة الأطفال، بغداد، ط1، 1990.
- ❖ قصة سفروت الحطاب، كامل الكيلاني، مكتبة الكيلاني، القاهرة، 1987.
- ❖ قصة الطفل في العراق، النشأة والتطور عام 1922 – 1990، طاهرة داخل طاهر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2004.
- ❖ قصة عروس البحر، عادل الغضبان، دار المعارف، مصر، ط6، د.ت.
- ❖ قصة في جزيرة النور، عادل الغضبان، دار المعارف، مصر، ط9، د.ت.
- ❖ قصة العصفورة والبومة الشريرة، مجموعة من (حكايات من الغابة الصغيرة)، عبد الرزاق المطلبي، السلسلة القصصية، دار ثقافة الأطفال، بغداد، 1990.
- ❖ قصة عقلة الأصبغ، عادل الغضبان، دار المعارف، مصر، ط23، د.ت.
- ❖ قصة القداحة العجيبة، عبد الله الكبير، دار المعارف، مصر، ط19، د.ت.
- ❖ قصة القبطان الحيران، وفاء عياشي بقاعي، دار الهدى للطباعة والنشر، فلسطين، ط1، 2011.
- ❖ قصة الأميرة الحسنا، محمد عطية الابراشي، دار المعارف، مصر، ط17، د.ت.
- ❖ قصة الأميرة المخطوفة، منى عثمان، دار المعارف، مصر، ط1، د.ت.
- ❖ قصايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- ❖ كامل الكيلاني، الرائد العربي لأدب الأطفال، عبد الغني بدوي، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، ب.ت.
- ❖ كتاب العين، لأبي عبدالرحمن الحليل بن أحمد الفراهيدي، تح، مهدي المخزومي، أنراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، جمهورية العراق، 1981.
- ❖ كتب الأطفال في عالمنا المعاصر، عبد التواب يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.

- ❖ كتب الأطفال في مصر (1955 — 1980)، سهير أحمد المحفوظ، مكتبة رهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001.
- ❖ مدخل الى سيكولوجية رسوم الاطفال، عبد المطلب امين القريطي، دار المعارف، مصر، ط1، 1995.
- ❖ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
- ❖ المعجم الموضوع لآيات القرآن الكريم، صبحي عبد الرؤوف عصر، دار الفضيلة، القاهرة، 1998.
- ❖ معرفة الآخر، مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، عبدالله إبراهيم، سعيد الغامهي، عواد علي، المركز الثقافي العربي، ط2، 1996.
- ❖ مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، طوني بينيت، لورانس غروسيرغ، ميغان موريس، ترجمة سعيد الغامهي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2010.
- ❖ من النص إلى الفعل، بول ريكور، ترجمة محمد برادة، حسان بوراقية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2001.
- ❖ نظرية الأدب، رينيه ويليك، اوستن وارين، ترجمة محمد محي الدين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987.
- ❖ نظرية البنائية في النقد الادبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 1978.
- ❖ هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعة المفسرة، ستانلي فش، ترجمة احمد الشيمي، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.
- ❖ النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عزام، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1996.
- ❖ الوعي والفن دراسات في تاريخ الصورة الفنية، غيورغي غاتشف، ترجمة توفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1990.

الدرويات:

- ❖ شوقي والطفولة، سعد ظلام، كحلة كلية اللغة العربية، جامعة الازهر، ع4، 1986.
- ❖ قصص الأطفال، د. شجاع العاني، مجلة الأقلام و رارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ع3، 1979.
- ❖ القصة في منهج رياض الأطفال بالملكة العربية السعودية، الواقع والمأمول، صباح عبد الكريم عيسوي، بحث مقدم الى ندوة الطفولة المبكرة خصائصها واحتياجاتها، كلية الاداب للبنات، الدمامة، 2004.

- ❖ مجلة التلميذ العراقي، ع1، 1922، العراق.

المواقع الالكترونية:

- ❖ قصص الأطفال المصورة عالميا وعربيا، وفيق صفوت مختار، مجلة الكويت، ع470، 18 / 8 / 2014،
www.kuwaitmag.com
- ❖ الفن لأجل من، آرسي سبرول، موقع الانترنت
، www.youtube.com/watch ،
- ❖ معايير الجمال بمنظور الله، آرسي سبرول، موقع الانترنت
، www.youtube.com/watch ،
- ❖ موقع منتديات الوليد: قسم قصص الأطفال ... قصص مصورة للأطفال، الشبكة العنكبوتية،
forum.el-wlid.co



سيرة علمية وذاتية

— الأسم: محمود خليل خليل عبيد الحياضي.

— مواليد: 1977، الموصل، العراق.

— ماجستير: لغة عربية / نقد قديم، 2005 / كلية التربية / جامعة الموصل.

— دكتوراه: نقد حديث، 2012 / كلية الآداب / جامعة الموصل.

— تدريسي في الكلية التقنية الإدارية الموصل، ومحاضرا خارجيا في كلية التربية الأساسية جامعة

الموصل.

— مسؤول وحدة الإعلام والعلاقات العامة في الكلية التقنية الإدارية / الموصل.

— مدير تحرير مجلة ينبع تقنية تصدر عن الكلية التقنية الإدارية / الموصل.

_____ له مقالات أدبية في صحف ومجلات عراقية وعربية.

— عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

— فائز بأفضل كتاب مؤلف في يوم العلم في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراق، 2013.

عن كتاب سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي.

— مكرما في يوم هيئة التعليم التقني، وزارة التعليم العالي 2013 بوصفه ساهم في نشر بحوث

وكتب كثيرة.

— الكتب المنشورة:

1— المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،

2012.

2— سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، دار غيداء، عمان الأردن، 2012.

3— التداولية في البحث اللغوي والنقدي، كتاب مشترك مع مجموعة مؤلفين، مؤسسة السياب،

لندن، 2013.

4— التأويلية مقارنة وتطبيق، مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار غيداء للنشر والتوزيع،

2013.

5— اللفظة الإقصائية في الخطاب النقدي العربي القديم، دار غيداء، عمان، الأردن، 2013.

6— الاستشراق والاستغراب "السلطة، المعرفة، السرد، التأويل، المرجعيات"، دار غيداء، عمان،

الأردن، 2013

7— ما وراثية التأويل الغربي، الأصول التاريخية، الإستمومولوجيا، والانطولوجيا، منشورات

الاختلاف، منشورات ضفاف، دار الامان، 2013

8— استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار الحامد، الأردن، 2014.

9— مابعديات النص والانص إستراتيجية الكتابة ولعبة الثقافة، دار الحامد الأردن، 2014.

- 10— مرايا الخطاب الإبداعي، كتاب مشترك مع مجموعة مؤلفين، دار غيداء، الأردن، 2014.
- 11 — السلطة والهامش، استراتيجية النقد الثقافي في مقاربة المتخيل الأدبي، دار الحامد، الاردن،

— كتب قيد الإصدار:

— أخلاقيات الأعمال الالكترونية.

— إساءة قراءة التفكيك في الفلسفة التأويلية الغربية.

— هيرمينوطيقية العقل العلمي، ارغانون الخيال التكنولوجي.

— افروديزيات مملكة البيت السعيد، السرد أيقونة ايروسية.

— البحوث والمؤتمرات والندوات:

— معيار الاختصار والإيجاز في الإحكام النقدية القديمة، مجلة التربية والعلم، كلية التربية، جامعة الموصل، مج 13، 2006.

— ألفاظ الجمال في الإحكام النقدية القديمة، مجلة التربية والعلم، كلية التربية، جامعة الموصل، مج 14، ع 3، 2007.

— استكشاف الكينونة ونهوض الإرادة، قراءة في قصيدة (أنا والأسوار) للشاعرة بشرى البستاني، مجلة جامعة تكريت، مج 15، ع1، 2008.

— شعرية العنوان، جدلية التواصل بين المتن والثريا، قراءة في قصيدة (أنا والأسوار)، مجلة دراسات موصلية، جامعة الموصل، ع22، 2008.

— ألفاظ القبح في الإحكام النقدية القديمة، مجلة جامعة تكريت، مج 16، ع10، 2009.

— قصيدة " لقاء أخير " للشاعر معد الجبوري، قراءة في المتن الشعري، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، ع66، 2009.

- ظاهراتية الحلم في شعر نازك الملائكة، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج12، ع3، 2013.

— المؤتمرات:

— السلطة والمعرفة في الخطاب الاستشراقي، مؤتمر الاستشراق، الآداب، جامعة الموصل، 2009.

— السفسطة فلسفة المجتمع، ندوة في قسم الفلسفة، كلية الآداب جامعة الموصل، 2009.

— السرد الانثروبولوجي في أسطورة زهرة البيون في (مرواثان) عمار أحمد، ندوة للقصة في مدينة

الموصل، محافظة نينوى، 2009.

— أوبرا عايدة ملمح استغرابي، مؤتمر الاستغراب، كلية الآداب، 2010.

— مشاركا بوصفي مقرر جلسة في ندوة التقنية والإدارة وتنمية المجتمع، الكلية التقنية الإدارية

الموصل، 2011.

— المتخيل الاستشراقي في سرد ما بعد الحداثة امبرتو ايكو أمودجا، مؤتمر كلية التربية، جامعة

المستنصرية، 2013.

— قيد الإصدار: البحوث

1- علي الوردي مستغربا، مرجعياته الثقافية والمعرفية.

2 - المفارقة الدرامية في شعر أدونيس.

3 - العدالة من النص إلى الفعل في الخطاب الإسلامي.

4 - الشخصية الدرامية في شعر فاضل العزاوي

5 - إستراتيجية القراءة الثقافية في قصيدة آخر أخبار الملوك لمحمد صابر عبيد

العنوان: العراق / الموصل.

الكلية التقنية الإدارية / الموصل

البريد الإلكتروني: emaf_1979@yahoo.com



دار غيداء للنشر والتوزيع

جميع الحسابات التجارية - الطابق الأول
خمسوي ، 962 7 95667143
E-mail: darghidaa@gmail.com
E-mail: info@darghidaa.com

تلاخ الصلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكسس +962 6 5353402
ص.ب ، 520946 عمان 11152 الأردن
www.darghidaa.com

